BELLINI

KLASSIKER DER KUNST

11/2018
STRAND PRICE
$ 2.00

GIOVANNI BELLINI

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

SECHSUNDDREISSIGSTER BAND

*

GIOVANNI BELLINI

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 207 ABBILDUNGEN

BIBLIOTECA NACIONAL

HERAUSGEGEBEN UND EINGELEITET VON

GEORG GRONAU

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTTGART BERLIN

COPYRIGHT 1930 BY DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT, STUTTGART
DRUCK UND VERLAG DER DEUTSCHEN VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART
PRINTED IN GERMANY

G 759 Q

14861

Venedig, Frarikirche

Holz, H. 1,84, B. 0,79

Thronende Madonna mit musizierenden Engeln

1488

The Madonna enthroned with angels playing instruments

La Vierge et l'Enfant trônant avec des anges musiciens

VORWORT

Die folgende Zusammenstellung beruht auf Studien, die sich über fast vier Jahrzehnte erstrecken. Es ist mir während dieses Zeitraumes vergönnt gewesen, die überwiegende Mehrzahl der hier besprochenen Werke immer erneut zu prüfen, auch unter kritischer Bewertung der oft sehr verschiedenen darüber geäußerten Ansichten.

Außer in vereinzelten Fällen mußte im allgemeinen davon abgesehen werden, mehr als ein Exemplar einer Komposition abzubilden, auch wenn andere Exemplare meiner Ansicht nach Anspruch haben, gleichfalls als eigenhändige Arbeiten des Meisters gelten zu können. Es wurde ferner davon abgesehen, unter den Abbildungen eine approximative Datierung zu geben; die wenigen mitgeteilten Daten finden sich auf den Bildern selbst.

Trotz aller Bemühungen ist mir einiges nicht erreichbar geblieben. Wenn ich aber in der Lage bin, die Werke Giovanni Bellinis in einer Vollständigkeit vorzulegen, wie sie an keiner Stelle sonst zu finden ist, so habe ich das der Unterstützung durch öffentliche Institute und zahlreiche Freunde zu verdanken. Besonders bin ich der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz und der Witt Library in London, dem Direktor der National Gallery in London und Sir Joseph Duveen zu Dank verpflichtet. Der Sopraintendente der venezianischen Kunstsammlungen Comm. G. Fogolari hat mich durch vielfach erteilte Auskünfte wesentlich unterstützt.

San Domenico di Fiesole
Juli 1930

Georg Gronau

Die Nachrichten über Leben und Schaffen des Giovanni Bellini sind überaus dürftig und unsicher; sie reichen kaum hin, um mehr als eine stark fragmentarische Skizze zu entwerfen.

Die Unsicherheit beginnt bereits, wenn man von seiner Geburt berichten will; deren Datum und andere wesentliche Umstände stehen nicht fest. Sein Vater Jacopo Bellini, der ausgezeichnete Maler, hatte sich mit einer Anna Rinversi vermählt, die Anfang Februar 1429, als sie ihr erstes Kind erwartet, testiert, wie es in Venedig Brauch war. Man darf vermuten, daß bald danach Gentile Bellini zur Welt kam, der nach zeitgenössischer Angabe der ältere der berühmten Brüder gewesen ist. Als über vierzig Jahre später — 25. November 1471 — Jacopos Witwe ihren letzten Willen niederschreiben ließ, setzte sie diesen Gentile und die Tochter Nicolosia — seit 1453 Mantegnas Ehefrau — zu Erben ein; Giovanni erwähnt sie mit keinem Wort. Dieses auffallende Umgehen zusammen mit dem Umstand, daß in dem ersten Dokument, das uns Giovannis Namen bewahrt hat — eine Zeugenunterschrift von 1459 — dieser als im Sprengel von San Lio wohnhaft erscheint, getrennt von Vater und Bruder, die im Sprengel von San Giminiano ansässig sind, hat manchen Forscher zu dem Schluß geführt, daß Giovanni ein außerehelich geborener Sohn des Jacopo gewesen sei. Gegen diese Annahme ließe sich unter anderem anführen, daß er sich in Urkunden Sohn des Jacopo nennt und Gentile ihn als seinen Bruder bezeichnet; auch würden sich die obigen Dokumente wohl anders ausdeuten lassen. Was für uns schwerer wiegt als diese Frage, ist die Tatsache, daß wir das Geburtsdatum des Malers nicht kennen und nicht einmal vermutungsweise festzulegen vermögen. Dies ist darum nicht ganz ohne Bedeutung, weil damit die Frage, wann wir die Anfänge seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit zu datieren haben, in engem Zusammenhang steht.

1459 also erscheint sein Name zuerst als Zeuge, er war demnach damals ein erwachsener Mann, der selbständig in San Lio Werkstatt hielt; aber fast gleichzeitig findet man ihn gemeinsam mit dem Bruder als Gehilfen des Vaters: die Inschrift des Altarbildes der von dem Condottiere Gattamelata gestifteten Kapelle im Santo zu Padua besagte, daß Jacopo sie mit seinen Söhnen Gentile und Giovanni 1460 vollendet habe. Dieses Werk ist leider nicht erhalten geblieben.

Doch mag es sich hier um eine gelegentliche Zusammenarbeit gehandelt haben, zu der sich die drei Träger des Namens vereinigten; im übrigen war Giovanni

wohl schon um diese Zeit und sicher nach 1460 allein tätig, bald genug von vielen Seiten in Anspruch genommen. In dieses Jahrzehnt (1460—1470) fallen die umfangreichen Arbeiten für die Kirche der Carità, von denen die vier Triptychen erhalten, der dem Evangelisten Johannes gewidmete Altar (bis auf die Predella) zugrunde gegangen ist, und zwei gleichfalls nicht erhaltene Bilder aus dem Leben des Hieronymus in der gleichnamigen Scuola (1464/5). Auf starke Anspannung läßt schließen, daß er 1470 zwar den Auftrag auf zwei Bilder für die Scuola di San Marco übernahm, aber, scheint es, die Arbeit nicht ausführte. Es müssen doch große Aufgaben gewesen sein, die ihn abgehalten haben; wir erinnern uns, daß von den erhaltenen Werken das Polyptychon in S. Giovanni e Paolo, der große Altar in Pesaro und die Auferstehungstafel in S. Michele di Murano (Berlin) in diese Zeit gehören.

Als das letztgenannte Werk eben vollendet sein mochte, trat ein Ereignis ein, das in Venedig Aufsehen erregte und auf Giovannis Leben entscheidenden Einfluß hatte: die Berufung des Bruders Gentile an den Hof des Sultans. Zunächst wurde er sogleich (28. August 1479) während dessen Abwesenheit mit der Fortführung der Arbeiten im großen Ratssaal des Dogenpalastes betraut; bereits Anfang Juli 1480 wurde ihm ein Jahresgehalt für diese amtliche Tätigkeit ausgesetzt, solange bis eine Maklerstelle am Kaufhaus der Deutschen, eine von den Künstlern sehr begehrte Sinekure, frei würde. In der Folgezeit ist Bellini fast ununterbrochen im Staatsdienst tätig; man kennt die Historienbilder aber nur aus Beschreibungen, denn der ganze Zyklus, das Hauptwerk der venezianischen Historienmalerei, ist dem verhängnisvollen Brand des Jahres 1577 zum Opfer gefallen, und wir können daher keine Vorstellung davon gewinnen, wie Bellini solche Aufgaben angefaßt haben mag; denn es fehlte ihm in der Folge die Zeit, sich an der Ausschmückung der Scuolen, denen die Arbeit Gentiles gewidmet war, zu beteiligen. Nur die Predigt des hl. Markus von Gentile hat er nach dessen Tode vollendet.

Seine Arbeitsfähigkeit wird von allen Seiten in Anspruch genommen. Zufällig erhaltene Dokumente bewahren die Spur von Altarbildern für Vicenza (1483), für Zara (1497); andere zeigen ihn in Beziehungen zu den Fürstenhäusern der Gonzaga in Mantua und der Este in Ferrara; wie in den Staatsdokumenten seinem Namen die Bezeichnung „pictor egregius" beigefügt wird, heißt er in den Korrespondenzen „pittor excelentissimo". Seit 1480 etwa entstehen seine großen Altarwerke, mit denen sein Ruhm für alle Folgezeit untrennbar verbunden geblieben ist.

Inzwischen war Giovanni Bellini in den Sprengel von Sta Marina übergesiedelt, zum gleichen Stadtviertel Castello gehörig, wie sein erster Wohnsitz in S. Lio. Er hatte sich mit Ginevra Bocheta vermählt, mit der er offenbar in glücklicher Ehe lebte — die wenigen Dokumente, die ihren Namen bewahren, beweisen es — und die er früh verlor. Sie hinterließ ihm einen Sohn Alvise, der Ende 1498 Testament machte und bald danach gestorben zu sein scheint, da sein Name danach verschwindet. Ende Februar 1507 starb der Bruder und hinterließ dem Giovanni die Vollendung des großen Bildes für die Scuola di San Marco; dafür

sollte er das Skizzenbuch des Vaters erben. Der Historiograph Venedigs, Marin Sanuto, verzeichnet in seiner Chronik die Beisetzung Gentiles und setzt hinzu: „è restato il fratello Zuan Belin, ch'è più excelente pitor d'Italia".

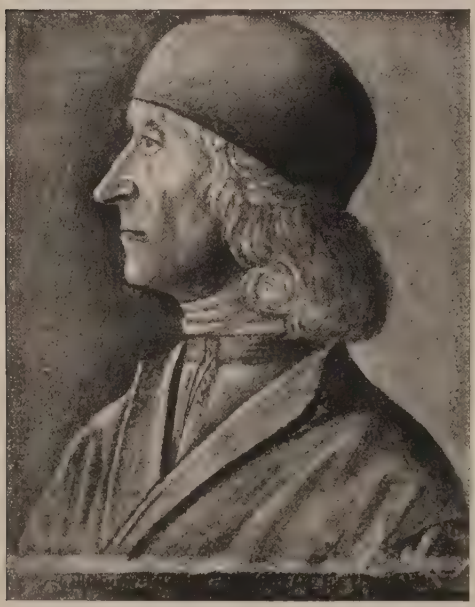
Nichts beweist besser seine überragende Stellung als die Fülle der Aufträge, die ihm zufloß, nichts mehr auch seine Arbeitskraft, als der Umstand, daß er wenige Monate später sich bereit erklärte, drei von Alvise Vivarini hinterlassene Bilder für den großen Ratssaal — davon eines nicht einmal angefangen — zu übernehmen. Eine Reihe großer Altarwerke entsteht seit 1500, mehrere oft in einem Jahr; das macht begreiflich, wenn sie teilweise deutliche Spuren der weitgehenden Mithilfe der Werkstatt zeigen. Noch 1514 malt er für den Herzog von Ferrara das große Bacchanal —freilich ohne es ganz zu vollenden; die Landschaft hat Tizian gemalt — und übernimmt im Sommer 1515, eine Leinwand von ungewöhnlichem Ausmaße mit dem Martyrium des hl. Markus zu bemalen, ein Beweis, was sich dieser Mann, der nun über achtzig Jahre zählen mochte, zutraute. Vollendet freilich hat er das Bild nicht mehr, vielleicht ist kaum noch die Anlage von ihm. Am 29. November 1516 verbreitete sich in Venedig die Nachricht seines Ablebens, wie Sanuto aufgezeichnet hat: „Heute morgen wurde bekannt, daß Zuan Belin, der treffliche Maler, verstorben ist. Er war ... Jahre alt (wenn sich Sanuto bloß darum bemüht hätte, diese Zahl in Erfahrung zu bringen), sein Ruhm ist über die ganze Welt verbreitet und alt, wie er war, malte er ganz hervorragend. Er ist in S. Giovanni e Paolo in seiner Gruft beigesetzt worden, wo auch sein Bruder Gentil Bellino beigesetzt ist, gleichfalls ein ausgezeichneter Maler." Das Familiengrab war im Bezirk der (durch Carpaccios Wandbilder berühmt gewordenen) Scuola di Sant'Orsola gelegen, es ist nicht erhalten.

Kein Selbstbildnis von ihm ist bekannt, noch sonst ein gemaltes Porträt. Allein die Federzeichnung in Chantilly, die vielleicht von seinem Schüler Vittore Belliniano stammt, und die Medaille des Camelio haben uns, beide freilich in reinem Profil, seine Züge bewahrt. Es ist der Kopf mehr eines Gelehrten als eines Künstlers, mit dünnen Lippen und einer länglich-schmalen, feingeformten Nase.

Von einem Künstler, dessen Werke die Menschheit zu ihrem kostbarsten Kulturgut rechnet, möchte man gerne etwas mehr wissen als das, was die spärliche Zahl der Dokumente bewahrt hat, die noch dazu nur zum Teil sich auf sein Schaffen beziehen und einzelne seiner Phasen erhellen; man möchte etwas von seiner Art erfahren, von Gesinnung und Denkweise, kurz: menschliche Dokumente besitzen. Zum Glück besitzen wir einige wenige, fast alle aus der Spätzeit nach 1500; einige in den Korrespondenzen der Isabella d'Este, ein anderes in den Briefen Dürers bewahrt.

Die gefeierte Herrin von Mantua war bestrebt, für ein Studiolo, das sie sich einrichtete, die besten Meister ihrer Zeit heranzuziehen, um es nach ihrem Geschmack dekoriert zu sehen. Sie wählte dazu reichlich komplizierte, allegorisch-mythologische Stoffe aus und fand in dem Hofmaler des Hauses Gonzaga, Mantegna, den bereitwilligen Diener, wie später auch dessen Nachfolger Costa sich ihren Wünschen gefügt hat. Im März 1501 wurde von einem Vertrauens-

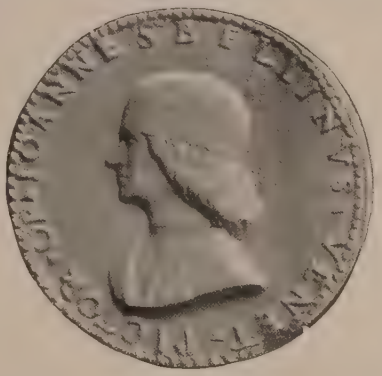
mann der Fürstin mit Bellini verhandelt, der zunächst den Auftrag bereitwillig annahm. Aber wenige Monate danach muß der Korrespondent melden, man könne nicht sagen, wie ungern er die aufgegebene „istoria" mache; da er wisse, sein Bild solle mit einem Werke Mantegnas in Konkurrenz treten, so wünsche er sein Bestes zu leisten, das würde er bei diesem Stoff aber nicht vermögen.



Isabella war bereit Zugeständnisse zu machen, nur wünschte sie einen antiken Stoff in dem Bilde behandelt zu sehen „et de bello significato", also wohl einen Stoff, der sich allegorisch ausdeuten ließ. Einige Monate später konnte ihr berichtet werden, Bellini würde „una bella fantasia" malen, er sei freilich gerade stark durch die Arbeiten im Dogenpalast in Anspruch genommen. Aber genau ein Jahr danach berichtete der gleiche Korrespondent seiner Herrin, daß trotz aller Bemühungen Bellini noch nicht einmal angefangen hätte: „er ist kein Maler von Historien" (man fragt sich hier: er, der im Dogenpalast eine ganze Reihe solcher gemalt hatte? also widerstrebte ihm das Antikische?). Schließlich kam es zu einer Verständigung: aus der antiken Fabel wurde eine Anbetung des Kindes mit Heiligen. Vergebens versuchte ein anderer Vertrauensmann einmal das Werk zu Gesicht zu bekommen: „er zeigt nie jemanden ein Werk, bevor es vollendet ist". Es vergingen dann noch fast zwei Jahre, ehe von Venedig die Nachricht einging, das Bild wäre fertig; als Erfindung könne es sich zwar mit Mantegnas Werken nicht messen, aber es sei doch ein schönes Werk, über Erwarten hinaus: „er hat sich sehr angestrengt, aus Ehrgefühl und hauptsächlich mit Rücksicht auf Mantegna". — Die einmalige Erfahrung mit der Eigenart des Meisters schreckte Isabella von einem zweiten Versuch nicht ab. Die Verhandlungen wurden durch Pietro Bembo eingeleitet und wieder sollte ein Stoff „de vario et elegante significato" gefunden werden. Da warnte aber Bembo: der Stoff (inventione) muß der Phantasie des Malers angepaßt werden, dieser kann es nicht vertragen, daß man seiner Art (stile) enge Grenzen (molto signati termini) zieht, gewohnt, sagt er, sich in seinen Bildern nach eigenem Mittel frei zu bewegen (vagare). Und dabei ist es dann geblieben: das Aufhören des Briefwechsels beweist, daß auch dieser zweite Versuch fehlschlug. Erinnern wir uns aber, daß noch nicht ein Jahrzehnt später Bellini für Isabellas Bruder, den Her-

zog von Ferrara, ein Bild antiken Gegenstandes gemalt hat: und welch ein Bild!

Zu diesen Briefstellen, die wenigstens ein wenig von Bellinis Innerem erkennen lassen, tritt als schönstes Zeugnis für den Menschen der berühmte, oft zitierte Absatz in dem zweiten der Briefe, die Dürer aus Venedig an Pirkheimer gerichtet hat, vom 7. Februar 1506. Der deutsche Maler ist von italienischen Freunden vor den Malern in Venedig gewarnt worden; er beklagt sich: ihrer viele wären ihm feind und machten sein Werk nach, hinterher tadelten sie es, weil es nicht antikischer Art wäre. „Aber Giambellin, fährt er fort, der hat mich vor vielen Edelleuten gar sehr gelobt. Er wollte gern etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen. Und die Leute sagen mir alle, was er für ein rechtschaffener Mann sei, daß ich ihm ebenso gewogen bin. Er ist sehr alt und ist noch immer der beste in der Malerei."



Es gibt in der Kunstgeschichte nicht viele Beispiele einer, man möchte sagen, gleich ritterlichen Gesinnung, wie sie der greise Führer der venezianischen Malerei dem viel jüngeren Landfremden bekundet hat. Aus Dürers Worten klingt auch die stolze Freude wider über die ihm gewordene Anerkennung von dieser Seite: deshalb betont er, daß Bellini immer noch der beste in der Malerei sei. Aber, was er hier aussprach, war auch die allgemeine Ansicht. Einen deutschen Pfarrer, der auf einer Pilgerfahrt 1507 Venedig besuchte, führte man vor das Altarbild in S. Zaccaria und sagte ihm, „daß in gantz Venedigen nicht schöner gemelde sey". Als ein Jahr vor dem Tod des Meisters auf Anregung des venezianischen Gesandten am französischen Hof ein Madonnenbild für die Schwester des Königs ausgesucht werden sollte, beschloß der Rat der Zehn nach eingehender Prüfung, „um etwas ganz Vollkommenes zu erreichen", das Bild Bellini in Auftrag zu geben; ja noch nach des Meisters Tod, 1517, wußte man für den französischen Statthalter in Mailand, Lautrech, kein wertvolleres Geschenk, als eine Pietà von Bellini, die man von Giovanni Malipiero erwarb. Trotz Giorgione und Tizian und Sebastiano hatte sein Name noch nichts von seinem Glanz eingebüßt; der alten Generation in Venedig galt er als der Maler schlechthin.

Ein Versuch, die künstlerische Entwicklung Bellinis darzulegen und die erhaltenen Werke in chronologischer Folge aneinander zu reihen, sieht sich ungewöhnlichen Schwierigkeiten gegenüber. Sehen wir von einem fest datierten Bildnis — dem Fuggerporträt von 1474 — ab, das als Porträt uns nicht wesentlich weiterhilft, so haben wir die ersten datierten Werke aus den Jahren 1487 und 1488; wir dürfen bestimmt annehmen, daß Bellini damals schon mindestens

dreißig Jahre des Schaffens hinter sich hatte, und müssen es unternehmen, sie mit Hilfe einiger, ungefähr zu datierender Werke angemessen auszufüllen. Nach 1488 wiederum eine Lücke, erst von 1501 ab betreten wir einigermaßen festen Boden und können für den weiteren Weg an einer Zahl sicher datierter Bilder uns orientieren. Nicht genug an dieser Schwierigkeit, ist durch die angesehensten Forscher der vergangenen Generation eine nicht geringe Zahl seiner Werke ihm abgesprochen und mit einiger Willkür unter die Schüler aufgeteilt worden. Völlig unhaltbare Theorien wurden aufgestellt und haben Jahrzehnte hindurch die klare Einsicht in sein Schaffen getrübt. Wo ein Bild nicht völlig den Vorstellungen entsprach, die sich der einzelne, auf Grund freiwilliger Beschränkung auf wenige Hauptwerke, namentlich die beiden Altäre von 1488, davon gebildet hatte, wie ein Bellini aussehen müßte, wurde es dem Basaiti oder Bissolo oder Rondinelli zugeschrieben, ohne daß man die in diesen Attributionen beschlossenen Unmöglichkeiten beachtete. Natürlich bedarf es keines Beweises dafür, daß Giovanni Bellini, wie alle Künstler seiner Zeit, eine Werkstatt unterhielt; an manchen der erhaltenen Werke kann man deren Mitarbeit genau beobachten: selbstverständlich ist, daß er die gewaltige Nachfrage nach Wiederholungen, namentlich seiner Madonnen, nur dadurch befriedigen konnte, daß er sie durch einen seiner Schüler kopieren ließ; andererseits müssen wir doch einräumen, daß wir über Werkstattbrauch und -betrieb in dieser Zeit gar nichts Positives wissen; wir können aber annehmen, daß sich die Arbeit der Gehilfen in vielen Fällen auf den mechanischen Teil der Arbeit, von dem Grundieren der Tafel an bis zur Untermalung, beschränkt hat, der Meister aber, namentlich wenn es sich um angesehene Besteller aus dem Patriziat und um angemessenen Lohn handelte, die eigentliche Vollendung sich selbst vorbehielt. Ich bin, entgegen der Ansicht anderer Forscher, von der Überzeugung durchdrungen, daß Bellini Madonnen-Kompositionen in einzelnen Fällen mehr als einmal eigenhändig wiederholt hat. Vergessen wir doch nicht die gewaltige Arbeitskraft der alten Meister und dazu die lange Lebensdauer Bellinis, die uns berechtigt, mindestens sechzig Jahre des Schaffens für ihn anzunehmen. Sein „Gesamtwerk" muß einmal wahrhaft imposant gewesen sein, und wenn auch vieles, teilweise schon früh, zugrunde gegangen ist: zum Glück hat sich genug erhalten, das von Werden und Ringen, von Auseinandersetzung mit fremdem Genius, von Höhepunkt und Vollendung und glorreichem Ausklang Kunde gibt. —

Giovanni Bellini hat, wie Raffael, das Glück gehabt, als Künstlerkind aufzuwachsen. Die Luft, die er von früh auf atmete, war Atelierluft. Wie vieles, das andere sich mühsam erringen müssen, wurde ihm spielend vertraut! So daß man annehmen darf, daß er in frühem Alter in allem Technischen, was zur Vollendung eines Bildes gehörte, diejenige Erfahrung besaß, die eine Werkstatt damals zu überliefern vermochte. Sein späterer Schwager Mantegna hat schon mit siebzehn Jahren ein mehrteiliges Altarwerk vollendet. Wir dürfen daher die Anfänge seines selbstständigen Schaffens sicher schon in die fünfziger Jahre verlegen, wogegen nicht angeführt werden kann, daß er, wie bereits bemerkt, noch 1460 zusammen mit Vater und Bruder einen Altar im Santo gemalt hat.

Fast vergebens aber sucht man nach greifbaren Spuren eines Einflusses seines Vaters auf sein Schaffen. Hier und da mag man leise Anklänge an Bilder Jacopos vernehmen, etwa wie in der Madonna Potenziani-Lehmann (S. 29): sie hat den Ernst und den fraulichen Körperbau, den man bei den Madonnen des Jacopo findet. Man hat auch richtig beobachtet, daß das Gethsemanebild in London (S. 20) auf eine Komposition in dem Londoner Skizzenbuch des Vaters zurückgeht; namentlich die Hauptfigur weist Übereinstimmungen auf, die unmöglich zufällige sein können. Immerhin bleiben die Beziehungen auf einige Bilder beschränkt.

Um so stärker war der Einfluß, den die paduanische Kunstsphäre auf Phantasie und Formgestaltung des werdenden Künstlers gewann. Wie schon einmal zu Beginn des Trecento, wurde Padua im zweiten Viertel des Quattrocento ein in den hohen Norden vorgeschobener Posten der Florentiner Kunst — derjenigen Schule, welche fast alle eigentlich treibenden Kräfte der italienischen Kunst hervorgebracht hat. In Padua waren Werke von Fra Filippo Lippi und Paolo Uccello als Zeugnisse der neuen Kunstgesinnung zu sehen, die über die formal sich in selbstgezogenen Grenzen bescheidende Trecentokunst hinausgewachsen war; einige der Vertreter der neuen Gesinnung machten sogar den Vorstoß über Padua hinaus nach Venedig, Uccello und Castagno. Das große Ereignis aber war die Berufung Donatellos nach Padua, um den Hochaltar des Santo in Bronze auszuführen; sein dortiger Aufenthalt hat etwa ein Jahrzehnt gedauert; es ist gerade das Jahrzehnt, in welchem Giovanni Bellini zum Jüngling heranwuchs und daher für starke Eindrücke besonders empfänglich war. Vielleicht durfte er das Entstehen dieses gewaltigen Werkes aus der Nähe miterleben; sicher sah er Stück für Stück, wie sie zur Aufstellung kamen: wie mußte er von der Urkraft, die sich darin aussprach, von dem Leben, der Dramatik dieser Figuren ergriffen werden. Die gewonnenen Eindrücke hat er nicht wieder vergessen, die namentlich in den Pietà-Darstellungen lange in ihm nachwirken. Vermuten dürfen wir, daß auch die Madonnenreliefs Donatellos ihm Vorbild wurden, aber wir vermögen nicht genau zu präzisieren, welche unter diesen in Padua entstanden sein mögen: immerhin findet man bei Donatello Kompositionen, welche Bellinis Madonnen zu präludieren scheinen.

Eben damals erlebte Padua auch das Aufkommen einer autochthonen Gruppe. Mit dem Namen des Squarcione ist die Vorstellung einer spezifisch paduanischen Kunstrichtung verknüpft, die ungefähr zur selben Zeit in der Ovetarikapelle der Kirche der Eremitani ihr bedeutendstes Denkmal geschaffen hat. In hingebendem Studium der Antike gebildet trat hier ein Stil von mehr plastischer als malerischer Gesinnung vor ein Publikum, das wie kein anderes in der damaligen Welt bereit war, ihn begeistert zu begrüßen. Auf klar konstruierter Bühne, gegen den Hintergrund antiker oder antikisch konzipierter Bauten gesehen, waren die heiligen Szenen in Gestalten verkörpert, an deren Bildung Studium der Natur und der Antike gleichen Anteil hatte.

Auch die Entstehung dieses monumentalen Werkes hat Bellini als Werdender miterlebt, und er trat dem Paduaner Kunstkreis nun noch dadurch besonders

nahe, daß dessen größter Exponent, Andrea Mantegna, seine Schwester Nicolosia heiratete: eben damals, als die Dekoration jener Kapelle ihrer Vollendung entgegen ging. Niemand hat einen so starken, nachhaltigen Einfluß auf Bellini ausgeübt als Mantegna, Jahrzehnte hindurch, bis gegen 1480, ist dieser wirksam, um dann allmählich zu verschwinden. Welche hohe Meinung noch der greise Bellini von der Kunst Mantegnas gehabt hat, davon legen die oben angeführten Mantuaner Dokumente deutliches Zeugnis ab.

Wollte man die erste Periode der bellinesken Kunst mit einem Wort charakterisieren, so müßte man sie die mantegneske nennen. Das ist nicht so zu verstehen, als habe Bellini den Mantegna kopiert. Wir kennen nur eine solche Kopie: die „Darbringung im Tempel" in der Sammlung Querini-Stampalia in Venedig (S. 42), aber selbst nur ganz ausnahmsweise kann man auf eine bestimmte Figur des Paduaners hinweisen, die der Jüngere sich zum Vorbild nahm, wie es etwa bei der hl. Justina in Mailand der Fall ist. Aber paduanisch im allgemeinen und speziell mantegnesk ist die vorwiegend herbe Bildung der Gestalten, ist die Behandlung der Gewänder, die sie umschließen, mit tief einschneidenden, in hohen Graten aufstehenden Falten, als seien sie Bronzeplastiken nachgeahmt. Mantegnesk selbst Einzelheiten, wie etwa der rissige, leicht gewölbte Steinboden auf den Darstellungen des Kruzifixus (S. 5 und 24/25); und im Hintergrund gewahrt man nicht selten Kriegergestalten in antiker Rüstung, wie sie Schulgut des paduanischen Kreises sind. Die Kunst dieser beiden Großen erschien nachkommenden Geschlechtern so eng verbunden, daß man ihre Werke nicht immer auseinanderzuhalten vermochte: so haben Bellinis Pietà-Darstellungen in Berlin (S. 74) und Rom (S. 55) lange den Namen des Mantegna, umgekehrt Mantegnas Madonna mit den Cherubim in der Brera bis in neuere Zeit den des Bellini getragen. Dieser paduanische Charakter vieler frühbellinesker Bilder hat bewirkt, daß sie vielfach verkannt wurden. Das gilt namentlich von der so überaus wichtigen Gruppe der Triptychen in der venezianischen Akademie; sie wurden übereinstimmend in den Kreis der Vivarini einbezogen, also der eigentlichen Vertreter der paduanischen Gesinnung in Venedig; die Anbetung des Kindes (S. 12) hieß gar Crivelli und das vielumstrittene Polyptychon in S. Giovanni e Paolo (S. 32 und 33) wurde von mehreren der alten Autoren, darunter Ridolfi, dem Bartolomeo Vivarini zugeschrieben; erst die neue Forschung hat in diesen Werken sichere Zeugnisse aus Bellinis Frühzeit zu erkennen vermocht.

Mit unseren geschärften Augen vermögen wir heute die Unterschiede zu sehen, nicht sowohl der Gestaltung und Ausführung, als der Temperamente. Bei aller bewundernden Hinneigung zu Mantegna hat sich Bellini nie zu dessen mannhafter, herber Größe emporgereckt; wie auch seine Farbengebung ungleich lichter, seine Malweise flüssiger, schmelzender ist. Vollends er selbst ist er in den Landschaften, die schon in früher Zeit sich durch Feinheit der Einzelbeobachtung auszeichnen. Da wird das Auge durch die hellen Linien eines Weges unmerklich in die Tiefe geführt, in lichten Gewässern spiegelt sich Gebüsch und ferne Berge zeichnen sich in klarem Umriß vom Abendhimmel ab. In dem Ölbergbild in London (S. 20) gibt Bellini bereits ein so geschlossenes, einheitliches Bild

abendlicher Stimmung, daß man sich fragt, ob dieses Werk wirklich in so frühe Zeit gehören kann: der Hintergrund in abendlicher Ruhe zusammengefaßt, die Stadt am Hügel aber strahlt noch einmal hell auf, bevor das Dunkel auch sie verschluckt haben wird. Vergleicht man die Landschaft mit dem Hintergrund auf Mantegnas Ölberg, ebenfalls in London, so wird man einräumen müssen, daß Bellini zwar hinter der Großartigkeit des Aufbaues dort zurückbleibt, Mantegna aber an echter Empfindung für landschaftliche Stimmung weit übertrifft. Was hier an einem einzelnen Beispiel dargelegt wird, das kann man auf der Mehrzahl seiner Bilder bestätigt finden: wo immer er Landschaften malt — nicht immer bietet ihm der Gegenstand diese Gelegenheit —, weiß er sie mit dem Zauber besonders gehobener Stimmung zu erfüllen. Mit zu seinen besten Leistungen in dieser Hinsicht gehören einige der Predellentafeln des großen Altares in Pesaro (S. 50—52), worauf hier nur im Vorübergehen hingewiesen sein mag.

Eine gewisse Gruppe von Bildern — die Transfiguration und den Kruzifixus im Museo Civico in Venedig (S. 19 und 24), den stehenden Christus in London (S. 21), die Madonnen Davis und Johnson (S. 14 und 2), um ein paar Beispiele herauszugreifen — hat die Forschung seit geraumer Zeit als besonders frühe Zeugnisse seines Schaffens erkannt, ohne sich über ihre Datierung ganz schlüssig zu werden. Nur wenige haben den Mut gehabt, bis in die fünfziger Jahre seine noch nachweisbaren Anfänge zurückzurücken. Für diese Datierungsfragen sind nun die vier Triptychen in der Akademie von fundamentaler Bedeutung. Sie stammen von vier Altären am Lettner der Kirche der Carità, mit dem zusammen sie 1460 errichtet wurden; die kirchliche Weihe erhielten sie alle gemeinsam 1471. Damit ist untere und obere Grenze für diese Altarwerke gesteckt, ohne daß wir anders als mit Willkür sie näher nach der einen oder anderen Seite zu stellen vermögen. Der Umstand, daß in einer der Lünetten eine Madonna, in einer anderen eine Darstellung der Pietà vorkommt, ermöglicht uns, einige andere Werke in engen Zusammenhang mit diesen Tafeln zu bringen.

In derselben Kirche der Carità war ein Altar, dem Evangelisten Johannes geweiht, zur gleichen Zeit entstanden, denn auch er wurde 1471 geweiht. Dieses Werk des Giovanni Bellini scheint zugrunde gegangen zu sein, die Predella aber, die nach gutbeglaubigtem Zeugnis von Lauro Padovano stammte, ist erhalten (im Privatbesitz in München); ein Hauptbeispiel mantegnesk-venezianischer Malerei und deshalb von einigen Kennern dem Bellini selbst zugeschrieben. Diese Predella ist so eng verwandt der Predella, welche zu dem Polyptychon in S. Giovanni e Paolo gehört, daß wir damit auch für dieses eine annähernde Datierung gewinnen. Nach der reiferen Form der Gestalten ist es später als die Gruppe der Triptychen in der Carità entstanden; namentlich die Pietà (S. 33) zeigt, verglichen mit der gleichen Darstellung dort, größere, befreitere Form und tieferes Verständnis der Struktur des menschlichen Leibes; wir werden daher mit der Datierung um 1470 oder wenig später die richtige Bestimmung treffen.

Es ist mehrfach beobachtet und ausgesprochen worden, daß nichts das Studium der Werke Giovannis so erschwert, als der häufige Wechsel seiner Typen. Andere,

geringere Meister gelangen früh zu einer Bildung der Gestalt, die offenbar ihrer idealen Vorstellung nahekommt; diese wiederholen sie von da ab mit geringem Wechsel, und es fällt nicht schwer, wer sich den Typus einmal eingeprägt hat, den Meister daran wiederzuerkennen. Nicht so bei Bellini, der sich nie mit einem einmal gefundenen Typus begnügt; er mag ihn wohl, wie ein Vergleich seiner Bilder in einer bestimmten Periode beweist, für einige Zeit behalten, aber nicht nur, daß solches Beibehalten nie lange Dauer hat, so taucht plötzlich inmitten einer Gruppe ein völlig verschiedener Typus auf. Das macht Datierungsfragen — die wirklich nicht müßiges Spiel einiger Spezialisten sind; wie sollten wir ohne sie den Werdegang des Künstlers rekonstruieren? — so ungemein schwierig und erklärt die gelegentliche große Diskrepanz der Meinungen.

Daher genügt es nicht, mit Hilfe der Typen, die sich auf seinen Bildern finden, einen Ablauf der Entwicklung aufzustellen; schnell genug muß man die Unmöglichkeit des Versuches einsehen. Subtilere Einzelbeobachtung muß mithelfen — namentlich die Bildung der Hände erfordert sorgfältiges Studium. Wie sie zuerst auffällig mager, mit langen, spinnengleichen Fingern gebildet sind bei kleiner Handfläche, erst allmählich eine vollere Bildung annehmen, bis Bellini — bei den Madonnen — die schöne volle Handform der gereiften Frau sich zu eigen macht. Aber auch dann gibt es Varianten, die man beobachten muß, wo der Daumen abgespreizt, der kleine Finger merkwürdig geknickt erscheint; ein Interesse an solchen Besonderheiten scheint ihn in einem bestimmten Augenblick gefangen zu nehmen, dann wieder zu verlassen. Auch Einzelheiten des Kostümes, die sich zu gewissen Zeiten finden, erlauben den Schluß auf gleichzeitige Entstehung einer Bildgruppe.

Inmitten der Gruppe der Bilder, die wir als die mantegnesken bezeichnen, erscheinen Werke, bei denen eine Größe, ein Streben nach Reinheit der Form bemerkbar wird, die man als antikisch wird ansprechen dürfen. Schon bei der — relativ frühen — Madonna Potenziani-Lehmann ist es zu beobachten, namentlich aber die Madonnen Frizzoni (S. 31) und Sigmaringen-Boston (S. 30) sind ohne Anregung von antiken Vorbildern her nicht zu erklären. Der Johannes unter dem Kreuz auf dem Bilde der Sammlung Contini (S. 25) hat die Größe einer römischen Statue, wie man auch bei der hl. Justina (S. 35) das durchaus klassische Standmotiv und die statuarische Bildung des Faltenwurfes nicht übersehen wird. Die sorgfältige Wiedergabe der ornamentalen Details in einigen Bildern (S. 30 u. 36) läßt auf direktes Studium antiker Reste schließen, das ihm durch die in Padua vorwaltende Richtung nahegebracht sein wird. Die im Hintergrund einiger Bilder vorkommenden römischen Bauwerke (S. 14 u. 15) werden ihm durch Zeichnungen bekannt gewesen sein, wie solche im Testament seines Bruders Gentile ausdrücklich erwähnt sind, und so nötigt auch die Wiedergabe ravennatischer Monumente auf der Transfiguration in Neapel (S. 66) nicht unbedingt zu dem Schluß, er habe sie selbst an Ort und Stelle aufgenommen.

Am Ende dieser ersten, der mantegnesken Epoche, steht, noch einmal ihre Eindrücke zusammenfassend, das Auferstehungsbild in Berlin (S. 67). In der Hauptfigur, in den Gestalten am Fuß des Grabes wie in den Wächtern sieht man ein

Studium des Körpers und der Bewegung, ein antiquarisches Interesse durchaus im Sinne der in Padua herrschenden Bestrebungen; befreit von der Härte, gelöst und in einer strahlenden Farbigkeit, wie sie, in venezianischer Art tiefgegründet, durch Bellini der Mit- und Nachwelt zuerst ganz offenbart worden ist. Christus ersteht aus dem Grabe in feierlicher Morgenstunde: wie hat Bellini das täglich sich erneuernde Wunder des über der Welt aufsteigenden Lichtes in einem glücklichen Stimmungsbild wiederzugeben vermocht! — Von seinem Kunstwert abgesehen, ist uns dieses Bild darum wichtig, weil wir es annähernd zu datieren vermögen: das Testament des Stifters Marin Zorzi ist von 1475, und wir dürfen annehmen, daß es spätestens 1479, vielleicht schon 1478 auf dem Altar der Kirche San Michele aufgerichtet stand.

Einige Jahre zuvor — nach 1470 und vor 1479 — muß das Hauptwerk der ersten Epoche, der Frühzeit im weitgespannten Wortsinn, entstanden sein, der große Altar mit der Krönung Mariae in Pesaro, mit sieben Predellentafeln, acht kleinen Heiligenfiguren in den Pilastern des Rahmens und der Pietà des Vatikans als Bekrönung (S. 48—55). Hier hat Bellini zum erstenmal die geltende altertümliche Form des Polyptychons aufgegeben und hat auf derselben Tafel die Heiligen um die Hauptgestalten gruppiert. Man kann nicht sagen, daß diese Anordnung ihm völlig geglückt sei; der schwere Thron, den zu wählen ihn der Gegenstand nötigte, läßt für die vier mächtigen Männergestalten, die ihn flankieren, nicht genügenden Raum; wie man auch die Durchbrechung der Thronwand, die dadurch einem Fenster gleich wird, nicht sehr glücklich finden mag. Vielleicht daß der Wille des unbekannten Bestellers die Entscheidung gab, der den Blick auf das Kastell — Kenner wollen darin die Rocca di Gradara im Staat Urbino sehen — im Bilde begehrte. Von diesen Ausstellungen abgesehen: welche Größe der Gestalten, welche tiefe Verinnerlichung der Charaktere, hier wie in der Pietà. Auch späterhin hat Bellini nicht viele Heilige gemalt, die so wuchtig von innen heraus aufgebaut sind wie diese, der Paulus links vorn auf dem Bilde und der Joseph von Arimathia, in dem die Pietàgruppe kulminiert.

Etwa in die Mitte des Jahrzehntes, in welchem diese bedeutenden Werke — und dazu die Transfiguration in Neapel — entstanden sind, fällt das Erscheinen des Antonello da Messina in Venedig, der für die Kirche S. Cassiano ein großes Altarbild der thronenden Madonna, von Heiligen umgeben, malt, von dem Fragmente in der Wiener Galerie nachgewiesen sind. Vom August 1475 bis in das Frühjahr 1476 war der Maler daran tätig. Dieses Werk muß einen tiefen Eindruck auf die venezianischen Künstler gemacht haben. Einmal als Komposition: eine größere Zahl von Heiligen mit der Madonna im Kirchenraum vereinigt; das hatte man in Venedig noch nicht gesehen. Dann aber: eine technische Vollendung, welche die Tiefe des Raumes und die Körperlichkeit der Gestalten in einer noch niemals erreichten Wirklichkeit erscheinen ließ. Mag immerhin die aus den Niederlanden stammende Technik der Ölmalerei schon zuvor in Venedig bekannt gewesen sein, so muß doch erst Antonellos Altartafel den venezianischen Malern klargemacht haben, welche Möglichkeiten in dem ihnen noch wenig vertrauten Malverfahren sich ihnen eröffneten. Tatsache ist, daß sich damals eine Wand-

lung vollzogen hat — nicht plötzlich, viele haben sich schwer entschlossen, die neue Technik anzunehmen, die man übrigens durchaus nicht mit dem gleichsetzen darf, was wir unter „Ölmalerei" verstehen. Wenn aber von jetzt ab die venezianischen Maler Glanz der Farbe und Schmelz der Oberfläche als wesentliches Element künstlerischer Wirkung betrachtet haben, so hängt diese Einstellung unzweifelhaft mit dem von Antonello hingestellten Vorbild zusammen. An die Spitze dieser Bewegung trat Giovanni Bellini und die eben damals entstehenden Bilder, wie die Transfiguration und die Auferstehung, legen Zeugnis davon ab, wie schnell er der technischen Schwierigkeiten Herr geworden ist.

In anderer Hinsicht noch scheint Antonellos Auftreten von bedeutenden Folgen für die Zukunft geworden zu sein. Wie Antonellos Nachruhm zu nicht geringem Teil mit seinen Bildnissen verbunden ist, so wird seine Bedeutung als Bildnismaler ihm den Weg in Venedig bereitet haben. Was hatte wohl den venezianischen Patrizier veranlaßt, ihn aus dem fernen Sizilien nach Venedig zu holen? Wir dürfen vermuten, daß Porträts von venezianischen Kaufleuten schon vor 1475 in Venedig bekannt waren, wissen wir doch, daß ein mitgebrachtes Bildnis eben damals den Herzog von Mailand zu dem Versuch bewog, ihn an seinen Hof zu ziehen. Tatsache ist, daß erst von jetzt ab, dem letzten Viertel des Jahrhunderts an, in Venedig Bildnisse in größerer Zahl gemalt worden sind; die Brüder Bellini, Giovanni insbesondere, haben sich auch auf diesem Gebiet den Vorrang vor allen venezianischen Malern gesichert. Ein einziges Bildnis Giovannis trägt ein Datum; das vor wenigen Jahren erst entdeckte Porträt des Jörg Fugger von 1474 (S. 69)— und dieses ist so antonellesk, daß man ohne Kenntnis des Originals über die Zuschreibung schwanken könnte. Noch stärker von Antonello beeinflußt zeigt sich der Meister in dem Bildnis eines Jünglings (S. 70); es hat jenes starke Gefühl für das Kubische, in dem man Antonellos vorzüglichste Eigenschaft hat erkennen wollen. Bellini selbst hat die Größe dieses Werkes kaum wieder erreicht. Wir glauben uns berechtigt, noch einige andere Bildnisse, in denen das Interesse für das Dreidimensionale dem Streben nach malerischer Wiedergabe individueller Züge mindestens die Waage hält, in diese Epoche einer direkten Beeinflussung durch Antonello anzusetzen; darunter eines, das bisher Antonello selbst zugeschrieben worden ist (S. 73). In späterer Zeit und namentlich in seiner Spätepoche nach 1500 gewinnt die malerische Tendenz das Übergewicht, wofür das Bildnis des Dogen Loredan als das glänzendste Beispiel angeführt sein mag.

Antonellos Altarbild von S. Cassiano scheint als Ausgangspunkt einer nicht geringen Zahl von ähnlichen Kompositionen, die in den folgenden Jahrzehnten in Venedig selbst und in den Städten der Terraferma entstanden sind. Bellini zeigt sich in zwei großen Altarbildern in Auseinandersetzung begriffen mit den kompositionellen Problemen, die Antonello zuerst sich gestellt hatte: in dem — 1867 durch Brand zugrunde gegangenen — Altar von S. Giovanni e Paolo, von dessen Erscheinung uns ein dürftiger Stich (S. 183) die ungefähre Kunde gibt, und in dem Altar aus S. Giobbe (S. 85). Bei dem ersten, der wahrscheinlich die früheste seiner großen Altartafeln gewesen ist, hat er sichtlich Mühe, die (hier ungewöhnlich große) Zahl der Heiligen angemessen zu ordnen; in dem zweiten

aber gelingt ihm eine vollkommene Lösung, die zudem gegenüber Antonello eine völlig selbständige ist: das Spiel der Kräfte vollzieht sich so zwanglos, daß die Parallelität der beiden Bildhälften nicht als Zwang empfunden wird. Alles ist mit der höchsten künstlerischen Feinfühligkeit ausgeglichen, wie linear, so im Gegenspiel von Helligkeit und Dunkelheit. Sein Eigenstes aber gibt Bellini — gegenüber Antonello — in der Wiedergabe innerlicher Bewegung, die alle Gestalten ergriffen hat. Dieses Kind in der Mitte, das sich bewegt wie von höherer Inspiration geleitet, die Gottesmutter mit dem wunderbaren Gestus ihrer Linken, die Heiligen um den Thron, jeder in Sinnen und Horchen versenkt, dazu die drei Engelknaben ganz dem Klang hingegeben, den sie den Instrumenten entlocken: gleiche Ausdruckskraft hat nur selten ein Künstler erreicht. So ist dieses Werk einer der Höhepunkte seines Schaffens, und es war nach gleichzeitigem Zeugnis eines der frühesten, mit dem er vor die Öffentlichkeit hintrat.

Wenn er nach dieser wunderbaren Lösung in dem nächsten Altarwerk wieder auf die ältere Form des Triptychons (S. 104) zurückgriff, so gab sicher der Wunsch des Bestellers den Ausschlag; doch bedeutete für Bellini die Teilung in drei Tafeln nur eine Äußerlichkeit, über die er leicht hinwegkam, ja die er in seiner Art zu nützen verstand, indem der herrliche geschnitzte Rahmen — das Schönste, was man in dieser Art sehen kann — der Architektur des Raumes dienstbar gemacht wurde, in den er Thron, Madonnengruppe und Heilige stellte. Trotz Teilung völlige Raumeinheit; die Madonna hat im Mittelschiff ihren Thron und von den Seitenschiffen aus nehmen die Heiligen am Gottesdienst teil. Alle tief versenkt in die Feierlichkeit der heiligen Handlung, nur Benedikt schaut blitzenden Auges über die andächtige Menge hin, als gebiete er Ruhe. Zu dem bewußten Ernst der Erwachsenen steht der unbewußte der Kindergestalten in liebenswürdigstem Gegensatz; wie das Christkind sich leise zaghaft bewegt, es zögert die Hand zur Segensspende zu erheben, während die Engelknaben mit drolligem Eifer zu Ehren der Jungfrau und des Kindes musizieren. Den wahren Mittelpunkt des Triptychons aber bildet das Antlitz der Maria, dessen mildes Leuchten man als eine farbige Einheit mit dem sanften Mosaikgoldglanz in der Apsis zugleich in sich aufnimmt.

Kein Wunder, daß dieses Werk vor allem Träger seines Ruhmes geworden ist. Im gleichen Jahr, 1488, vollendet er noch ein weiteres großes Altarbild, jetzt in der Hauptkirche in Murano (S. 106), in einer so völlig abweichenden Art, daß man gemeint hat annehmen zu müssen, die Jahreszahl bedeute für das Fraribild nur Angabe der Vollendung, die künstlerische Konzeption aber läge um Jahre zurück: während hier doch nur ein weiteres, besonders eindringliches Beispiel der Vielseitigkeit seiner Begabung vorliegt. Die im Altarbild relativ seltene Form des Breitbildes — statt des üblichen Hochformates — nötigte den Künstler zu einer bei ihm und überhaupt seltenen Anlage. Ein weit gespannter roter Vorhang bildet den Hintergrund und schließt die Gestalten für das Auge des Beschauers zusammen: vor ihm ist der Thron errichtet, niedriger als auf einem seiner Altarbilder sonst, mit breitgelagerten Stufen, der Bildform angemessen. Die Engel, die sonst zu Füßen des Thrones ihren Platz haben, sind

rechts und links, Pagen der Himmelskönigin, neben dem Thron angeordnet: nicht Kinder, sondern halberwachsene, mädchenhafte Geschöpfe. Mächtig schließt die hochaufgerichtete Gestalt des hl. Augustinus die Gruppe rechts ab, während links sich Markus etwas nach vorn neigt zu dem knienden Dogen, der seinen Namen trägt, ihm leise die Hand auf die Schulter legend. Ihm, dem Stifter des Bildes, wenden sich Maria und das Christkind zu; wie auf dem Fraribild taucht die segenspendende Kinderhand eben über der ihn stützenden Hand der Mutter auf.

Von diesen zwei Bildern her, die man — zusammen mit dem S. Giobbe-Altar — in den Mittelpunkt seiner Entwicklung zu stellen gewohnt ist, nach langer Vorbereitung erreichter Höhepunkt seines Schaffens, scheint Bellini besonderes Interesse für Madonnenbilder gewonnen zu haben, in denen das Kind stehend dargestellt ist. Es kommt dies vereinzelt selbst schon ganz früh vor, wie bei der Madonna Johnson (S. 2) oder — etwas später — bei der Madonna Crespi (Fogg Art Museum, S. 44); sonst aber hatte er meist das Kind von der Mutter getragen sein lassen. Doch hat diese Vorliebe für Kompositionen mit dem stehenden Kinde nur für eine relativ kurze Zeit vorgehalten. Neu in dieser Epoche ist die Bereicherung des Hausandachtsbildes um beigefügte Heiligenfiguren: das herrliche Bild in Venedig mit den zwei verehrenden Frauen, offenbar im engen Zusammenhang mit dem S. Giobbe-Altar entstanden, und dasjenige mit Paulus und Georg ebendort (S. 120) stellen einen neuen Bildtypus dar, der in Venedig weiteste Verbreitung und vielfache Abwandlung finden sollte.

Daneben verliert Bellini auch in dieser Epoche seine Vorliebe für denjenigen Gegenstand nicht, der ihn sein ganzes Leben hindurch nicht losgelassen hat: die Pietà, die Klage um den toten Christus. Während aber in der frühen Zeit die Form überwiegt, wo Engelkinder den Leichnam stützen, wird jetzt die Schar der Getreuen, die ihn vom Kreuz abgenommen haben, um ihn versammelt; eine Themastellung, die ihn auch früher schon beschäftigt hatte, wie es namentlich Zeichnungen beweisen. Die reifste Lösung dieser Art hat das Bild in Stuttgart (S. 99) uns bewahrt, aber auch die Untermalung der Uffizien (S. 100) ist reich an bedeutend erfundenen Gestalten — Männer jener Art, wie sie auf den großen Altarbildern sich um den Thron der Gottesmutter scharen. Ähnliche Charakterköpfe hatte Bellini auf der — bisher im Original nicht nachgewiesenen — Darstellung im Tempel (S. 189) vereinigt, — Köpfe von teilweise dürerhafter Prägung — zu der er später als Gegenstück eine „Beschneidung" komponiert hat (S. 150).

Nicht genug mit dieser erstaunlichen Produktion: Altarbilder, mindestens vier an Zahl, Madonnen, Pietàdarstellungen, die sich in dies eine Jahrzehnt zusammendrängen, gehört der gleichen Zeit ein so besonders geartetes, wie der hl. Franziskus in der Verzückung (S. 84) an, bedeutsam namentlich wegen der fast selbständigen Bedeutung, welche der Landschaft darin zuerteilt wird. In Tafeln mit Hieronymus und Sebastian bietet sich Bellini weitere Möglichkeit, seine Liebe für Landschaftsmalerei zu bekunden, die in den fünf Allegorien in Venedig (S. 91 bis 95), der „christlichen Allegorie" in Florenz (S. 88) reinsten und schönsten

Ausdruck findet. Letztere namentlich und von den fünf Tafeln diejenige, wo die junge Frau auf dem von Putten geleiteten Kahn fährt, die Kugel haltend, verdanken der Landschaft einen ebenso großen Teil ihrer künstlerischen Wirkung wie dem Figürlichen. So wunderbar gelingt dem Maler die Wiedergabe der Stimmung, daß man ihn nach diesen Bildern zu den wenigen ganz großen Landschaftsschilderern rechnen muß, die man kennt. Indem er sich der Natur mit seiner ganzen Seele hingab, offenbarte sie ihm ihre tiefsten Geheimnisse.

Es ist diese Epoche nun, deren Höhepunkt für uns, wegen des Reichtums der entstehenden Werke, das neunte Jahrzehnt bildet, welche auch koloristisch dem Meister volle Entfaltung bringt. Alle die vertrauten Vorstellungen von Bellinis Palette, dem tiefen vollen Klang ihrer Harmonie sind von den Bildern dieser Epoche her gewonnen. Bellini entfernt sich in der Wahl der Farben nicht von der geltenden Tradition, aber wie er sie zusammenstimmt, das gibt seinem damaligen Schaffen seine Bedeutung. In dieser Epoche bekommen die Werke alle jenen herrlichen Goldton, der ein unvergängliches Eigentum und Sonderrecht venezianischer Malerei geblieben ist.

Gegenüber dem unbegreiflichen Reichtum des neunten erscheint die Produktion des letzten Jahrzehnts (1490—1500) merkwürdig dürftig. Nicht ein großes Altarbild gehört ihm an, und selbst die Zahl der Hausandachtsbilder ist wesentlich verringert. Wir dürfen vermuten, daß er damals besonders stark durch die Historienbilder für den Dogenpalast in Anspruch genommen war. Ein Dokument aus dem Jahre 1495 zeigt ihn seit drei Jahren mit einem Stab von Mitarbeitern dort tätig, und noch 1501 entschuldigte sich Bellini bei der Mantuaner Markgräfin, daß er die Vormittage mit seiner Arbeit im Palast beschäftigt wäre. Hält man sich die Größe dieser Bilder vor, die Schwierigkeit des Stoffes, die große Zahl der Figuren, vielfach nach bekannten Persönlichkeiten gemalt, die darin auftraten, so begreift man, daß diese Arbeit dem Künstler nicht viel Zeit für andere Arbeiten lassen mochte. Aus äußeren wie inneren Gründen aber erscheint es wahrscheinlich, daß damals ein großer Teil der von ihm erhaltenen Porträts entstanden ist. Einmal war er eben durch die Bilder im großen Ratssaal mit dieser Spezialität besonders vertraut geworden, es wird ihm leicht geworden sein, die Ähnlichkeit zu treffen; und nicht wenige der auf den großen Bildern Dargestellten werden sich für die Familie noch einmal haben porträtieren lassen. Sicher muß man die Zahl der Bildnisse von Bellini viel größer annehmen, als es bisher der Fall gewesen ist; zum Glück sind nicht wenige darunter signiert, seine Autorschaft zu beglaubigen: die Annahme, er habe nur die Zeichnung gemacht, der Werkstatt die Ausführung überlassen, ist durch nichts zu beweisen. Leider kennen wir in keinem Fall, mit Ausnahme des Dogenporträts in London, die Namen der Dargestellten. Bei aller Verschiedenheit, welche durch die individuellen Züge sich als selbstverständlich ergibt, ist den Bildnissen Bellinis ein gemeinsamer Zug eigen, wie sich dies bei allen großen Porträtmalern wiederholt.

Ungefähr mit dem Wechsel des Jahrhunderts setzt eine Wandlung im Schaffen Bellinis ein. Dieser Wandel ist sowohl ein formaler wie ein koloristischer. Die Gestalten werden zierlicher im ganzen wie im einzelnen, nicht eine ist unter ihnen

mehr zu finden, welche die erdenschwere Wucht der Heiligen des Pesaro- oder des S. Giobbe-Altars hat. Wenn man die vier Gestalten am Thron der Maria auf dem S. Zaccaria-Altar von 1505 nimmt — der vollkommensten Leistung seiner Spätzeit — und in ihrem Volumen irgendeiner Gestalt von den Altarbildern der achtziger Jahre gegenüberhält, wird man den Unterschied in voller Stärke empfinden. Oder das zarte Madonnenantlitz hier mit der herrlichen, doch etwas kräftig-vollen, derben Madonna dort vergleicht und diesen Vergleich auch auf die Handform ausdehnt: man empfindet, alles ist von feinerer Bildung. Das gleiche hat für die Madonnenbilder Geltung, etwa die Madonna Bourbon-Detroit von 1509, die Brera-Madonna von 1510 oder die zarte, kleine, die jetzt der Sammlung Bache angehört. Noch einmal hat der Meister einen völligen Wechsel des Typus eintreten lassen.

Ebenso ist die Farbenskala eine andere geworden, selbst die Malweise scheint sich gewandelt zu haben. Wird man schon an den Bildern der früheren Perioden, namentlich der mittleren, die hohe technische Vollendung bewundern müssen, so gewinnt die Oberfläche jetzt einen Schmelz, eine Zartheit von unvergleichlichem Reiz. Bei einem Farbenauftrag, der so dünn und verschmolzen ist, daß kein einzelner Strich des Pinsels dem Auge erkennbar bleibt, vermag der Meister durch reich abgestufte Übergänge von Licht und Schatten die volle plastisch-räumliche Wirkung den Gestalten zu geben. Diese Subtilität der Malweise hat freilich die leichte Verletzbarkeit der Oberfläche zur notwendigen Folge; jede unvorsichtige Reinigung birgt die Gefahr, daß mit den feinsten Lasuren auch die letzte, vom Meister erstrebte und erreichte Vollendung verloren geht. In diesen Werken der Spätzeit macht sich eine Vorliebe für lichte, helle Farben bemerkbar, die Bellini gern in gebrochenen Nuancen zueinander abstimmt: ein lichtes Gelb, ein zartes Grün oder Rosa, ein helles Blau; dabei sind die Töne so gewählt, daß jede Buntheit — der Fehler, in den die Florentiner Maler so häufig verfallen sind — vermieden ist. Die hellen Farben werden dadurch noch stärker wirksam, daß in diesen Bildern häufig die Wirkung des vollen Sonnenlichtes wiederzugeben versucht wird. Auch hier mag der Vergleich des S. Zaccaria-Altares — bei dem natürlich das Sonnenlicht, dem Innenraum entsprechend, leicht gedämpft erscheint — mit den Altären der achtziger Jahre, wie die andere Einstellung zu den Problemen, so die verfeinerte Beobachtung des Meisters offenbaren. Auch die Landschaft hat daran teil: die heiligen Gestalten sind vor lichtgrüne Wiese gestellt (S. 148/149), oder es bilden reinlich abgegrenzte Felder, von Figuren des Volkes belebt, alles in hellem Licht, den Hintergrund. Ein anderes Mal wird ein Stadtbild dem Auge geboten (S. 152), etwas Ähnliches hatte Bellini schon einmal in früherer Zeit versucht, (S. 37); wie hier aber die zierlichen Bauten fast nur noch wie Tonwerte wirken, zeigt eine malerische Verfeinerung von für die Zeit hohem Rang. Für solche Kompositionen, wie die Giovanelli-Madonna, hatte er anderthalb Jahrzehnte zuvor noch den neutralen Hintergrund bevorzugt. So findet sich, wenn auch nur in einem Beispiel, die Landschaft auch bei einem Porträt (S. 163) verwendet, während er bei dieser Aufgabe im allgemeinen neutralen Grund oder zart bewölkten Himmel abwechselnd verwendet.

Der deutlich erkennbare Wandel erscheint wie die natürliche Weiterentwicklung zum Malerischen, die man bei so gut wie allen großen Malern in ihrer späten Phase beobachtet.

In völlig ungebrochener Arbeitskraft schafft er in seinem hohen Alter weiter. Mit Erstaunen übersieht man die Zahl der Werke, die sich in einzelne Jahre zusammendrängen. Aus dem Jahre der Vollendung des S. Zaccaria-Altares stammt ein kleineres Altarbild in englischem Privatbesitz (S. 161), zu dem ursprünglich noch zwei Flügel gehört haben, und der hl. Hieronymus (S. 159), ein Bildchen von miniaturhafter Vollendung. Wir wissen noch von einem dreiteiligen Altar, der ebenfalls 1505 datiert war, aber verloren ist. Eine Reihe von Altarbildern entsteht in den letzten fünfzehn Jahren seines Wirkens, und wenn auch einige sichtbar die weitgehende Mitwirkung der Werkstatt erkennen lassen, werden andere stets zu seinen vollkommensten Leistungen gerechnet werden, wie die „Taufe Christi" in Vicenza (S. 145), das früheste, das Altarbild in S. Giovanni Crisostomo in Venedig, das späteste dieser Reihe (S. 170), deren Höhepunkt der oftgenannte Altar von S. Zaccaria bildet.

Der letzten Phase seines Lebens gehört nun noch eine Gruppe von Bildern an, in denen der greise Mann ein ihm völlig neues Gebiet betritt. Merkwürdig genug bleibt, daß er, der sich den Wünschen aus Mantua gegenüber so schwierig gezeigt hatte, für den Herzog von Ferrara ein großes Bild antiken Gegenstandes übernahm; er hat es 1514, wenn auch nicht ganz vollendet, abgeliefert. Die Götter des Olymps beim Schmaus, am Boden gelagert, von Nymphen, Satyrn und anderen Halbgöttern bedient. Trotz einzelner ausgelassener, selbst derber Züge, geht es etwas ernsthaft zu in der Versammlung; man darf nicht an das für den gleichen Raum im Schloß zu Ferrara gemalte Bacchanal Tizians denken, das so voll ist von strahlendem Übermut der Jugend. Mit ruhigem Puls hat Bellini sein Werk geschaffen, die Gruppen wohlgeordnet, die Helligkeiten mit einsichtigem Geschick über das Bild verteilt und mit den dunkleren Tönen kontrastiert; das Ganze ist aber dann erst durch den Landschaftshintergrund zur vollen Wirkung gebracht, der sicher in der Hauptsache so von Anbeginn vorgesehen war, und gewiß ist das verschlungene Geäst auf der rechten Seite Bellinis künstlerisches Eigentum. Vergessen wir endlich nicht, daß ein paar seiner anmutigsten Frauengestalten hier vereinigt sind.

Diesem Unikum in seiner Hinterlassenschaft gesellt sich, erst seit wenigen Jahren bekannt, das Bild mit „Orpheus" (S. 174): eine Waldwiese mit silberhellen Figuren, einem bräunlichen Faun und allerlei Tieren, die der Klang der Musik angelockt hat; etwas Rosa, etwas Gelb der Stoffe als belebender Akzent gegen das Wiesengrün. Der Vorgrund ist von Bäumen abgeschlossen, durch die es von ferne bläulich hindurchschimmert. Ähnliches findet man auch auf dem Bilde des Petrus Martyr in London (S. 175), ein richtiges Waldidyll, doch hier belebt von der Tätigkeit des Menschen.

Schließlich noch ein einziges Werk, das sich den Bildern des antiken Stoffkreises anreihen mag, obschon thematisch nicht dazu gehörig: die „Frau bei der Toilette" in Wien (S. 176); keine mythologische Verkleidung, sondern Wieder-

gabe eines Modells, wie es ihm bei dem Bilde für Ferrara gedient haben mochte, in der Bildung des Gesichtes aber auch den späten Madonnen verwandt. Hier hat Bellini einen neuen Bildtypus aufgestellt, der grade in Venedig reichste Verbreitung finden sollte; es war im vorletzten Jahre seines Lebens.

Zwei Jahre zuvor hatte er noch ein großes Altarbild vollenden können, das — eines der seltenen Beispiele — an Ort und Stelle verblieben ist (S. 170). In diesen drei Gestalten, dem der Welt entrückten Greise und den zwei flankierenden Heiligen, wird man keine Spur eines Nachlassens der Kraft verspüren, ebensowenig wie man eine Verminderung des malerischen Könnens zu entdecken vermag.

Bis zuletzt er selbst: fortentwickelt in klarem Aufbau auf dem festen Grund, den die langsame Ausbildung der Jugendjahre gelegt hatte; von dem Schicksal begnadet, das ihm eine Lebensdauer weit über die Norm hinaus gewährte und ihm die Kraft des Schaffens bis zuletzt vergönnte.

Der moderne Betrachter möge sich daran erinnern, welche Grenzen dem Schaffen der alten Meister gesteckt waren. Das freie Schaffen im Sinne der neueren Zeit war unbekannt; der alte Meister arbeitet wie der Handwerker — gehört er doch auch einer Zunft an — auf Bestellung und hat sich den Wünschen seiner Auftraggeber zu fügen. Was von ihm verlangt wird, gehört überwiegend einem einzigen Stoffgebiet an: das Hausandachtsbild verlangt die Madonna mit dem Kind, vielleicht noch von ein paar Heiligen umgeben, der Altar die Madonna auf den Thron erhoben und von Heiligen verehrt. Wenn Bellini außerdem noch besonders häufig die Klage um den Leichnam Christi dargestellt hat, so mag hier seine innere Vorliebe für dieses Thema gelegentlich unbestimmten Wünschen der Besteller Richtung gewiesen haben.

Solche scheinbare Begrenzung hat die volle Entfaltung aller künstlerischen Kräfte nicht zurückgehalten. So reich war seine Begabung, daß er das gleiche Thema in immer neuer Form zu gestalten vermochte; man wird seiner Kraft erst ganz gewahr, wenn man sieht, wie er verwandte Kompositionen — etwa stehendes oder auf dem Schoß sitzendes oder in den Armen ruhendes Kind — immer wieder anders abzuwandeln weiß. Und dabei stellt Bellinis Werk, wie wir es heute besitzen, gewiß noch nicht sein *ganzes* Werk dar; häufig vorkommende Kopien gewisser Kompositionen lassen den sicheren Schluß auf weitere Originale von ihm zu, die verschollen sind. Man hat den Eindruck einer unerschöpflichen Phantasie, bereit, dem einfachen Thema stets neue Variationen abzugewinnen.

So hat er in seiner Heimat und weit darüber hinaus die Vorbilder aufgestellt, die allen um ihn herum als Typen dienten. Die Mehrzahl der Künstler seiner Generation hat danach gegriffen und sie, mit größerem oder geringerem Geschick, abgewandelt, aber selbst bei solchen, die sich ihm gegenüber ihre Selbständigkeit wahrten — wie etwa bei Cima —, ist die von ihm ausgehende Anregung nicht zu verkennen.

Vergebens würde man an irgendeiner anderen Stelle in dieser Zeit nach einem Künstler suchen, der eine Vormachtstellung gehabt hat, der seinen gleich. Alle Bestrebungen, welche die venezianischen Maler des Quattrocento erfüllen, gehen in ihm auf und werden von ihm ihrer letzten Konsequenz entgegengeführt.

Detroit, Mrs. Julius H. Haass

Holz, H. 0,25, B. 0,19

Madonna und Kind mit hl. Hieronymus

Madonna and Child with S. Jerome

La Vierge et l'Enfant avec S. Jérôme

Philadelphia, John G. Johnson

Holz, H. 0,61, B. 0,41

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Florenz, Dr. R. Ergas Holz, H. 0,60, B. 0,19

Hl. Dominikus

S. Dominic S. Dominique

Mailand, Museo Poldi-Pezzoli — Holz. H. 0,48. B. 0,38

Christus im Grabe (La Pietà)

The dead Christ (a Pietà) — Jésus mort

Pesaro, Palazzo Ducale

Holz, H. 0,72, B. 0,53

Christus am Kreuz

The Crucifixion

Jésus en croix

Venedig, Akademie — Holz, H. 1,05, B. 0,38½ (die einzelnen Tafeln), H. 0,60, B. 1,69 (die Lünette)

Hl. Laurentius (Mitte), hl. Johannes d. T., hl. Antonius
(in der Lünette Gottvater und Verkündigung)

SS. Lawrence, John Baptist, Anthony
(Lunette: God the Father and Annunciation)

Saints Laurent, Jean Baptiste, Antoine
(Lunette: Père éternel, Annonciation)

Venedig, Akademie Holz, H. 1,05, B. 0,38 1/2

Johannes der Täufer

S. John Baptist S. Jean-Baptiste

Venedig, Akademie Holz, H. 1,05, B. 0,38 1/2

Hl. Laurentius

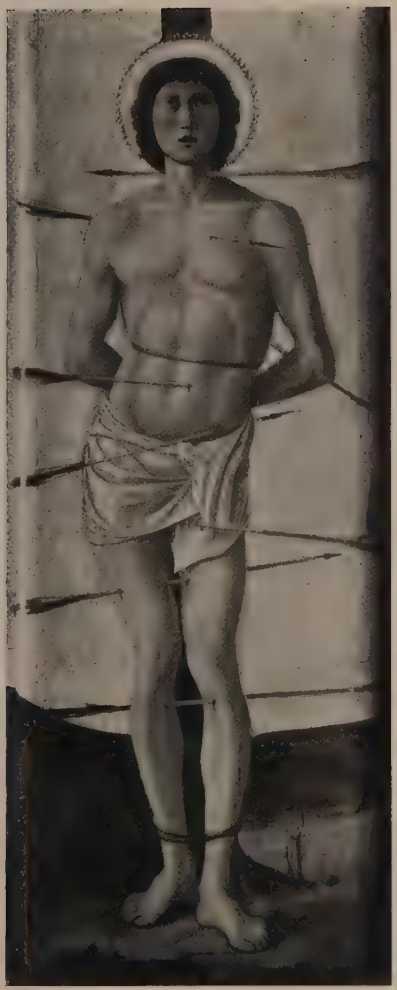
S. Lawrence S. Laurent

Venedig, Akademie — Holz, H. 1,05, B. 0,38 1/2 (die einzelnen Tafeln), H. 0,60, B. 0,51 (die Lünette)

Hl. Sebastian, hl. Johannes d. T., hl. Antonius Abbas
(in der Lünette: Madonna mit Kind)

SS. Sebastian, John Baptist, Anthony Abbot
(Lunette: Madonna and Child)

Sts. Sébastien, Jean-Baptiste, Antoine Abbé
(Lunette: La Vierge et l'Enfant)



Venedig, Akademie Holz, H. 1,05, B. 0,38 1/2

Hl. Sebastian

S. Sebastian S. Sébastien

Venedig, Akademie Holz, H. 1,05, B. 0,38 1/2

Hl. Antonius Abbas

S. Anthony Abbot S. Antoine Abbé

Venedig, Akademie

Holz, H. 0,60, B. 0,51

Madonna mit Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Venedig, Akademie

Holz, H. 1,05, B. 0,38 1/8 (die einzelnen Tafeln), H. 0,60, B. 1,69 (die Lünette)

Anbetung des Kindes, hl. Hieronymus, hl. Ludwig
(in der Lünette: Trinität zwischen hl. Augustinus und hl. Dominicus)

Adoration of the Child, SS. Jerome and Louis (Lunette: the Trinity between, S. Augustine and S. Dominic)

La Vierge adorant l'Enfant, Sts. Jérôme et Louis (Lunette: la Trinité entre S. Augustin et S. Dominique)

Venedig, Akademie Holz, H. 1,05, B. 0,38 1/2

Die Anbetung des Kindes

Adoration of the Child La Vierge adorant l'Enfant

Venedig, Akademie

Holz, H. 1,05, B. 0,38 1/2 (die einzelnen Tafeln)

Madonna mit Kind, hl. Franciscus, hl. Theodor
(in der Lünette: Pietà zwischen Engeln)

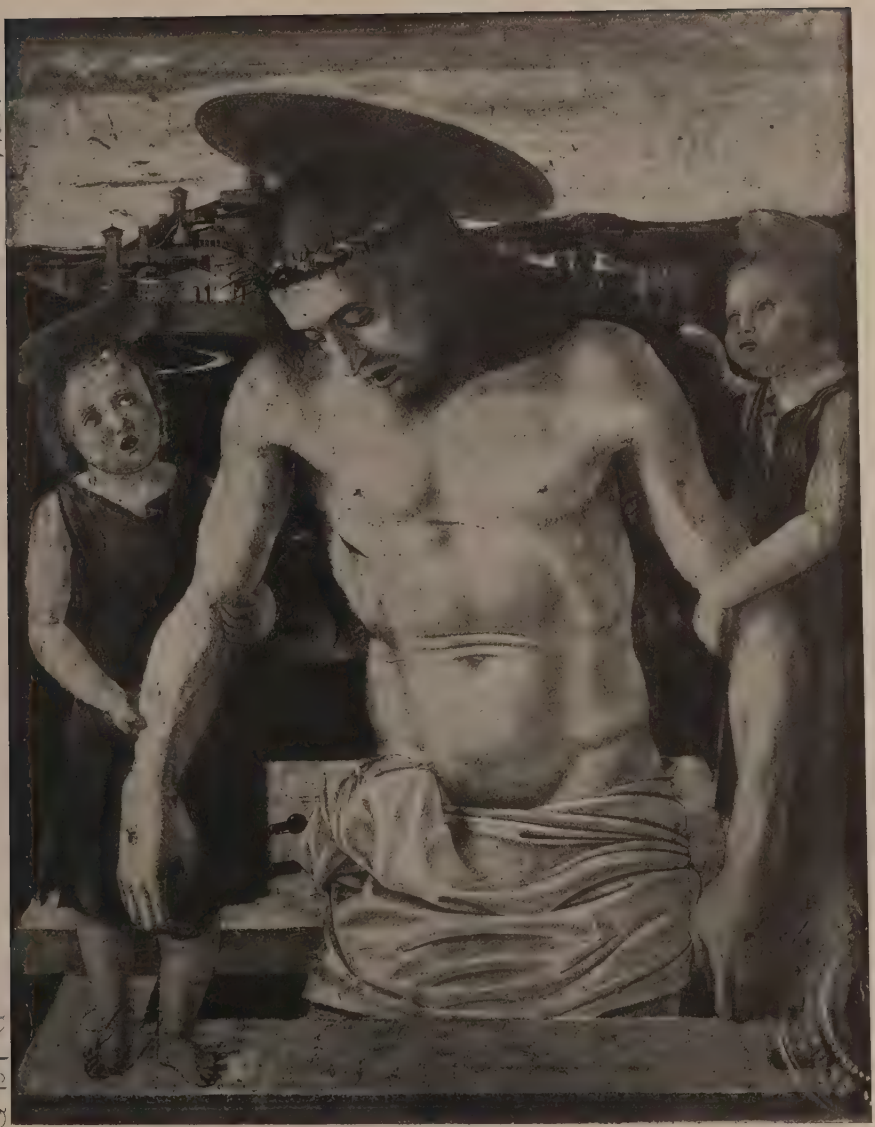
Madonna and Child, S. Francis, S. Theodore
(Lunette: A Pietà with Angels)

La Vierge et l'Enfant, S. François, S. Théodore
(Lunette: Christ mort entre deux Anges)

Newport, Rhode Island, † Theodore M. Davis — Holz, H. 0,67, B. 0,45

Madonna das Kind anbetend

Madonna adoring the Child — La Vierge adorant l'Enfant



Venedig, Civico Museo Correr — Holz, H. 0,64, B. 0,50

Der tote Christus mit Engeln

The Dead Christ supported by Angels — Le Christ mort soutenu par des Anges

Eindhoven (Holland), A. F. Philips

Holz, H. 0,75, B. 0,52

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Haag, Dr. Keßler

Holz, H. 0,66, B. 0,48

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Pavia, Museo Civico — Holz

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

Venedig, Civico Museo Correr

Holz, H. 1,34, B. 0,88

Die Verklärung Christi

The Transfiguration

La Transfiguration

London, National Gallery

Holz, H. 0,81, B. 1,27

Christus am Ölberg

The Agony in the Garden

Le Christ en prière au Jardin des Oliviers

London, National Gallery — Holz, H. 0,45, B. 0,33

Christus als Schmerzensmann

The Blood of the Redeemer — Jésus ressuscité

Paris, Louvre

Holz, H. 0,58, B. 0,44

Christus als Schmerzensmann

Salvator mundi

Le Christ bénissant

Bergamo, Akademie (Lochis)

Holz, H. 0,42, B. 0,32

Der tote Christus mit Maria und Johannes

The Dead Christ with the Virgin and S. John

Le Christ mort soutenu par la Vierge et par S. Jean

Venedig, Civico Museo Correr — Holz, H. 0,54, B. 0,30

Christus am Kreuz

The Crucifixion — Le Christ en croix

Rom, Conte A. Contini-Bonacossi

Holz, H. 0,70, B. 0,63

Christus am Kreuz

The Crucifixion

Jésus en croix

Florenz, Galerie Corsini — Holz

Christus am Kreuz

The Crucifixion — Jésus en croix

Mailand, Brera

Holz, H. 0,86, B. 1,07

Der tote Christus mit Maria und Johannes

The Dead Christ with the Virgin and S. John

Le Christ mort soutenu par la Vierge et par S. Jean

Venedig, Dogenpalast — Leinwand, H. 2,50, B. 3,25

Der tote Christus mit Maria und Johannes, von den Hl. Markus und Nikolaus verehrt

The Dead Christ with the Virgin and S. John, S. Marc and S. Nicholas

Le Christ mort, soutenu par la Vierge et S. Jean, avec S. Marc et S. Nicolas

New York, Philip Lehman

Holz. H. 0,54, B. 0,40

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Boston, Fenway Court — Holz

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

Venedig, Civico Museo Correr

Holz, H. 0,52, B. 0,42½

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Venedig, SS. Giovanni e Paolo — Holz, H. 1,67, B. 0,67 (die drei Mitteltafeln)

Die Hl. Vincenz Ferrer, Christoph und Sebastian
Oben: Verkündigung und Pietà

SS. Vincent Ferrer, Christopher, Sebastian
Above: Annunciation and Pietà

SS. Vincent Ferrer, Christophe et Sébastien
Au dessus: Annonciation et Pietà

Venedig, SS. Giavanni e Paolo

Holz, H. 0,67, B. 0,72

Der Engel der Verkündigung und Pietà

Angel of the Annunciation, Pietà

L'Ange de l'Annonciation, Pietà

Dresden, Galerie — Holz, H. 0,56½, B. 0,38½

Maria mit dem Leichnam Christi

The Dead Christ with the Virgin — Le Christ mort soutenu par la Vierge

Mailand, Barone Bagatti-Valsecchi Holz, H. 1,29, B. 0,55

Die Hl. Justina

S. Justine Ste. Justine

Venedig, Akademie — Holz, H. 1,20, B. 0,63

Madonna das Kind anbetend

The Madonna adoring the Child — La Vierge adorant l'Enfant

Rom, Barone M. A. Lazzaroni

Holz, H. 0,60, B. 0,45

Madonna und Kind .

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Bergamo, Akademie (Sammlung Lochis) — Holz, H. 0,47, B. 0,34

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

London, Earl of Harewood — Holz

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

London, National Gallery — Holz, H. 0,95, B. 0,71

Der tote Christus mit Engeln

The Dead Christ supported by Angels — Le Christ mort soutenu par des Anges

Mailand, Principe Trivulzio

Holz, H. 0,78, B. 0,54

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Venedig, Pinacoteca Querini-Stampalia — Holz, H. 1,05, B. 0,80

Darstellung Christi im Tempel (nach Mantegna)

Presentation in the Temple (after Mantegna) — Présentation au temple (d'après Mantegna)

Rimini, Pinakothek

Holz, H. 0,91, B. 1,31

Der tote Christus mit Engeln

The Dead Christ supported by Angels

Le Christ mort soutenu par des Anges

Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum — Holz, H. 0,60, B 0,45

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

Cordenons, Casa Galvani — Holz

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

London, Dr. Mond — Holz, H. 0,27½, B. 0,22

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

Englewood (New Yersey), D. F. Platt — Holz

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

Verona, Museo Civico

Holz, H. 0,75, B. 0,55

Madonna das Kind anbetend

The Madonna adoring the Child

La Vierge adorant l'Enfant

Pesaro, Palazzo Ducale — Holz

Altarbild mit der Krönung Mariä

Altarpiece with Incoronation of the Virgin — Tableau d'autel avec l'Incoronation de la Vierge

Pesaro, Palazzo Ducale

Holz

Krönung Mariä mit den Hl. Paulus, Petrus, Hieronymus und Franziskus

Incoronation of the Virgin with SS. Paul, Peter, Jerome and Francis

L'Incoronation de la Vierge avec Sts. Paul, Pierre, Jérôme et François

Pesaro, Palazzo Ducale — Holz

Bekehrung des Paulus

Conversion of S. Paul — Conversion de S. Paul

Pesaro, Palazzo Ducale — Holz

Hl. Georg mit dem Drachen

S. George and the Dragon — S. Georges combattant le dragon

Pesaro, Palazzo Ducale — Holz

Anbetung des Kindes

The Nativity — La Nativité

Pesaro, Palazzo Ducale — Holz

Kreuzigung Petri

Martyrdom of S. Peter — Le Martyre de S. Pierre

Pesaro, Palazzo Ducale — Holz

Stigmatisation des Hl. Franziskus

S. Francis receiving the Stigmata — S. François recevant les Stigmates

Pesaro, Palazzo Ducale — Holz

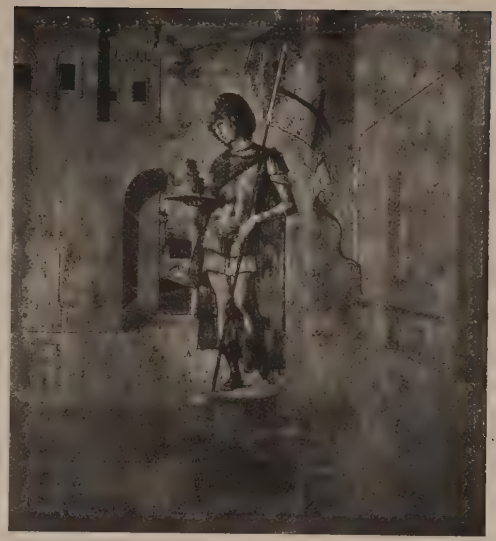
Der büßende Hl. Hieronymus

S. Jerome Penitent — S. Jérôme au désert

Pesaro, Palazzo Ducale

Hl. Bernhardin

S. Bernardino S. Bernardin



Pesaro, Palazzo Ducale Holz

Hl. Georg

S. George S. Georges

Pesaro, Palazzo Ducale Holz

Hl. Klara

S. Clara Ste. Claire

Pesaro, Palazzo Ducale

Holz

Die Hl. Johannes d. T., Johannes der Evangelist (?), Antonius und Ludwig

SS. John Baptist, John the Evangelist, Anthony, Louis

SS. Jean-Baptiste, Jean l'Evangéliste, Antoine, Louis

Rom, Vatikanische Galerie — Holz, H. 1,06, B. 0,84

Beweinung Christi (vom Pesaro-Altar)

A Pietà (part of Pesaro altarpiece)

Lamentation sur le corps de Jésus (part du Pesaro autel)

London, National Gallery

Holz, H. 0,82, B. 0,62

Madonna das Kind anbetend

The Madonna adoring the Child

La Vierge adorant l'Enfant

New York, Grenville L. Winthrop

Madonna das Kind anbetend

Madonna adoring the Child

La Vierge adorant l'Enfant

Verona, Museo Civico — Holz, H. 0,77, B. 0,57

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

Bergamo, Akademie (Sammlung Morelli)

Holz, H. 0.73, B. 0.57

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

New York, Percy S. Straus — Holz

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

Rovigo, Pinakothek

Holz

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

New York, Sir Joseph Duveen

Holz, H. 0,51 1/2, B. 0,40

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Mailand, Brera

Holz, H. 0,82, B. 0,62

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Venedig, Cà d'oro

Holz, H. 0,73, B. 0,57

Madonna und Kind
(„Madonna dai begli occhi")

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Venedig, Pinacoteca Querini-Stampalia

Holz, H. 0,74, B. 0,55

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Neapel, Pinakothek

Holz, H. 1,15, B. 1,50

Verklärung Christi

The Transfiguration

La Transfiguration

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Holz, H. 1,48, B. 1,28

Die Auferstehung Christi

The Resurrection

La résurrection

London, National Gallery

Leinwand, H. 1,82, B 2,94

Thronende Madonna und Kind, mit den Hl. Christoph und Johannes d. T. verehrt vom Dogen Gio. Mocenigo

The Madonna and Child enthroned with S. Christopher, S. John Baptist and the Doge Gio. Mocenigo

La Vierge et l'Enfant trônant, entourés de S. Christophe et S. Jean Baptiste et adorés par le Doge Gio. Mocenigo

Rom, Conte A. Contini-Bonacossi

Holz, H. 0,26, B. 0,20

Bildnis des Jörg Fugger
1474

Portrait of George Fugger

Portrait de George Fugger

New York, Jules S. Bache — Holz, H. 0,267, B. 0,21

Bildnis eines Jünglings

Portrait of a youth — Portrait de jeune homme

New York, Sir Joseph Duveen

Holz, H. 0,29, B. 0,20 1/2

Männliches Bildnis

Portrait of a Man

Portrait d'homme

New York, Sir Joseph Duveen

Holz, H. 0,47½, B. 0,35

Männliches Bildnis
(„Bartolommeo Colleoni")

Portrait of a Man
(traditionally called „Bartolommeo Colleoni")

Portrait d'homme
(présumé de „Bartolommeo Colleoni")

Neapel, Pinakothek

Holz, H. 0,40, B. 0,33

Männliches Bildnis

Portrait of a Man

Portrait d'homme

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Holz, H. 0,82, B. 0,66

Der tote Christus mit Engeln

The Dead Christ supported by Angels — Le Christ mort soutenu par des Anges

Turin, Pinakothek

Holz, H. 0,80, B. 0,58

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Venedig, Akademie

Holz, H. 0,78, B. 0,58

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Venedig, Akademie

Holz, H. 0,77, B. 0,61

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Venedig, Madonna dell'Orto

Holz, H. 0,75, B. 0,50

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Holz, H. 0,75½, B. 0,53

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Bari, Pinacoteca Holz, H. 1,94, B. 0,84

Hl. Petrus Martyr

S. Peter Martyr S. Pierre Martyr

Zagreb (Agram), Galerie

Holz, H. 108, B. 80

Zwei Heilige (Augustinus und Benedikt?)

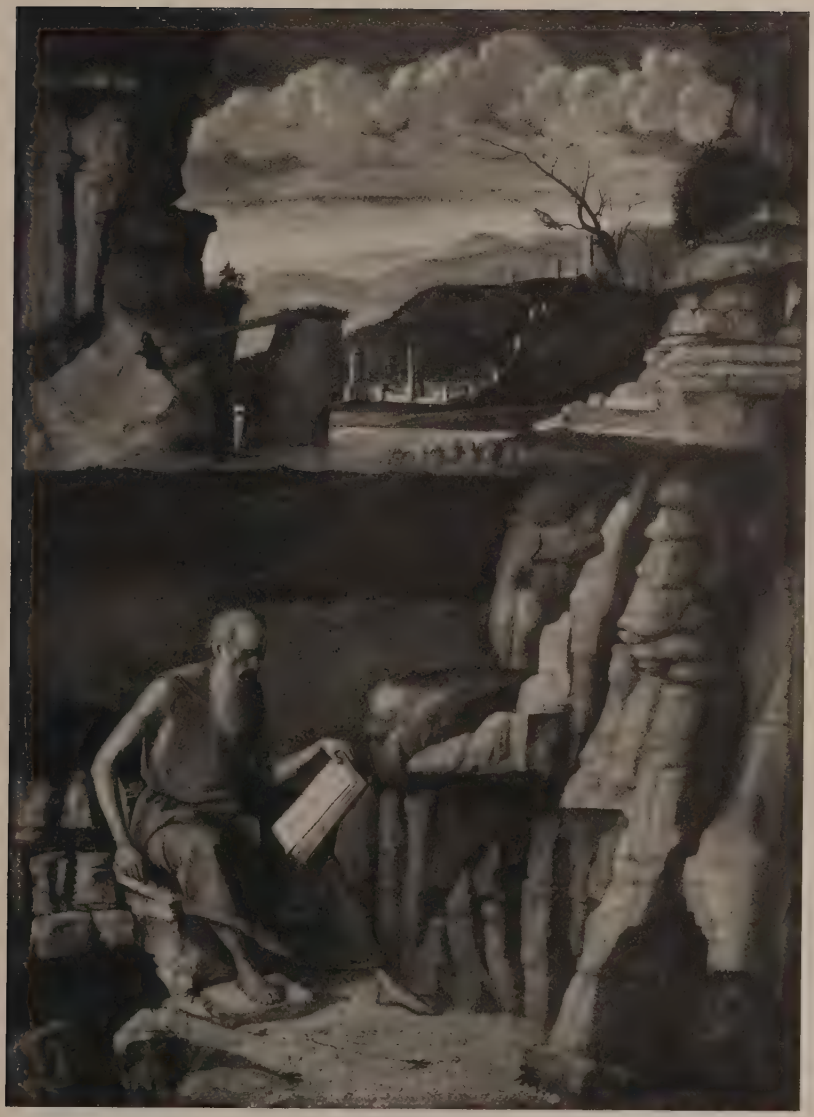
Two Saints (S. Augustine and S. Benedict?)

Deux Saints (S. Augustin et S. Benoît?)

Rom, Conte A. Contini-Bonacossi — Holz, H. 1,52, B. 1,14

Hl. Hieronymus

S. Jerome — S. Jérôme



London, National Gallery

Holz, H. 0,46, B. 0,33

Hl. Hieronymus

S. Jerome

S. Jérôme

New York, Henry C. Frick

Der heilige Franz

S. Francis

S. François

Venedig, Akademie

Holz, H. 4,68, B. 2,55

Thronende Madonna mit sechs Heiligen
(S. Giobbe-Altar)

Madonna and Child enthroned with six Saints

La Vierge et l'Enfant trônant, entourés de six Saints

Venedig, Akademie

Holz, H. 1,07, B. 1,57

Madonna und Kind mit den Hl. Katharina und Magdalena

Madonna and Child with S. Catherine and S. Magdalen

La Vierge et l'Enfant entre Ste. Catherine et Ste. Madeleine

Madrid, Museo del Prado

Holz, H. 0,77, B. 1,04

Madonna und Kind mit den Hl. Katharina und Magdalena

Madonna and Child with S. Catherine and S. Magdalen

La Vierge et l'Enfant entre Ste. Catherine et Ste. Madeleine

Florenz, Galleria degli Uffizi

Holz, H. 0,73, B. 1,19

Christliche Allegorie

A Christian Allegory

Allégorie Chrétienne

Holz, H. 0,54, B. 0,33

Der Hl. Sebastian

S. Sebastian

S. Sébastien

Schloß Rohoncz (Burgenland) Holz, H. 0,64, B. 0,55

Der Hl. Sebastian

S. Sebastian S. Sébastien

Venedig, Akademie

Holz, H. 0,32, B. 0,215

Allegorie

Allegory

Allégorie

Venedig, Akademie — Holz, H. 0,337, B. 0,215

Allegorie

Allegory — Allégorie

Venedig, Akademie

Holz, H. 0,27, B. 0,185

Allegorie

Allegory

Allégorie

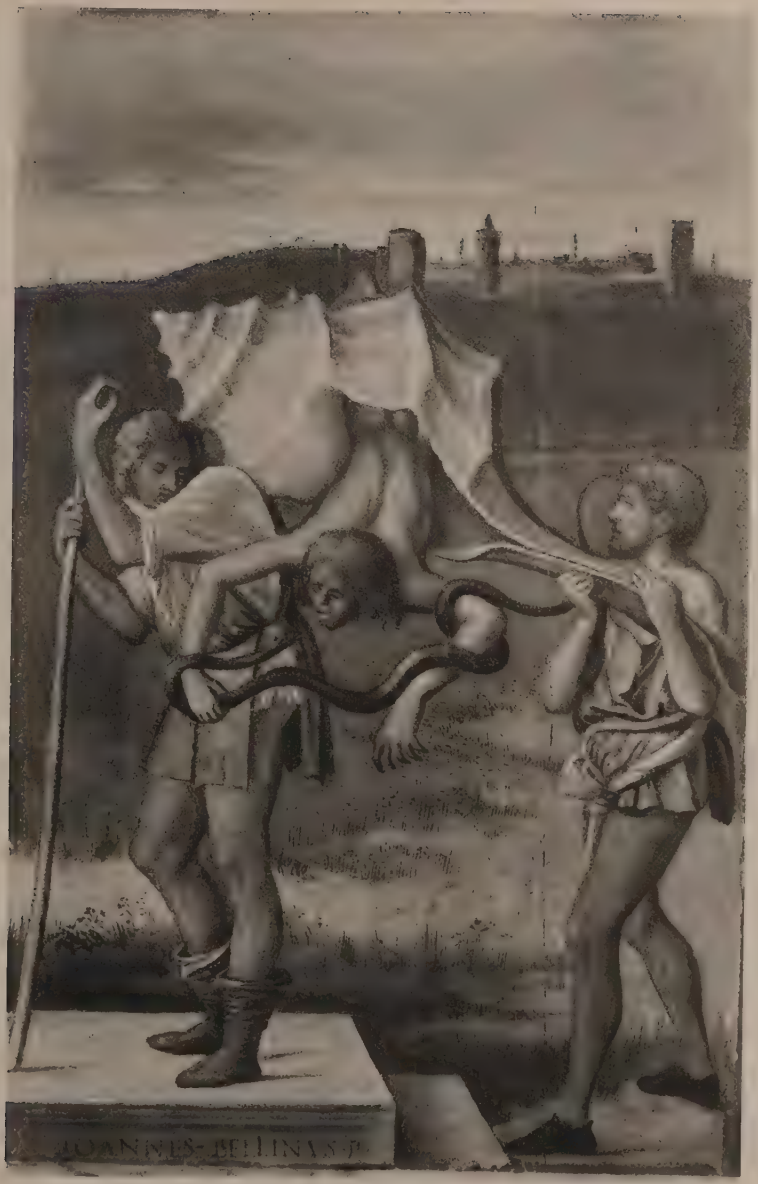
Venedig, Akademie

Holz, H. 0,34, B. 0,21

Allegorie

Allegory

Allégorie



Venedig, Akademie

Holz, H. 0,34, B. 0,215

Allegorie

Allegory

Allégorie

London, Thos. Agnew & Sons

Holz, H. 0,26, B. 0,21

Pietà

A Pietà

Pietà

Toledo, Kathedrale

Holz, (etwa) H. 0,67, B. 0,86

Beweinung Christi

A Pietà

Lamentation sur le corps de Jésus

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Holz, H. 0,68, B. 0,86

Beweinung Christi

A Pietà

Lamentation sur le corps de Jésus

Stuttgart, Staatsgemäldegalerie

Holz, H. 0,74½, B. 0,96

Beweinung Christi

A Pietà

Lamentation sur le corps de Jésus

Florenz, Galleria degli Uffizi

Holz, H. 0,76, B. 1,21

Beweinung Christi
(unvollendet)

A Pietà (unfinished)

Lamentation sur le corps de Jésus (inachevée)

Madrid, Academia San Fernando

Holz, H.0,43, B. 0,31

Christus

Salvator mundi

Le Christ

Venedig, Akademie

Holz, H. 0,74, B. 0,57

Madonna und Kind
(„la Madonna degli alberetti")
1487

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Chicago, J. R. Thompson

Holz, H. 0,75½, B. 0,50½

Madonna und Kind mit den Hl. Petrus und Clara

Madonna and Child with
S. Peter and S. Clara

La Vierge et l'Enfant entre
S. Pierre et Ste. Claire

Venedig, Frarikirche — Holz, H. 1,84, B. 0,79 (die Mitteltafel), H. 1,15, B. 0,46 (die Seitentafeln)

Triptychon der thronenden Madonna mit vier Heiligen

1488

Triptych: the Madonna enthroned

Triptyque: La Vierge et l'Enfant trônant,

Bergamo, Akademie (Sammlung Morelli)

Holz, H. 0,83, B. 0,66

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Murano. S. Pietro Martire

Holz, H. 2, B. 3,20

Thronende Madonna mit musizierenden Engeln und den Hl. Markus und Augustinus, verehrt vom Dogen Agostino Barbarigo
1488

The Madonna enthroned with Angels playing instruments, S. Marc and S. Augustine and the adoring Doge A. Barbarigo

La Vierge et l'Enfant adorés par le Doge Ag. Barbarigo, entourés par des Anges musiciens, S. Marc et St. Augustin

London, Marquess of Northampton

Holz, H. 0,70, B. 0,55

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Paris, Louvre

Holz, H. 0,84, B. 0,61

Madonna und Kind mit den Hl. Petrus und Sebastian

Madonna and Child with S. Peter and S. Sebastian

La Vierge et l'Enfant entre S. Pierre et S. Sébastien

Stuttgart, Staatsgemäldegalerie

Holz, H. 0,77, B. 0,58

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Rom, Palazzo Barberini

Holz, H. 0,65, B. 0,48

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Wien, Sammlung Witgenstein

Holz, H. 0,70, B. 0,50

Madonna, das Kind anbetend

The Madonna adoring the Child

La Vierge adorant l'Enfant

London, Earl of Harewood — Holz, H. 0,82½. B. 0,70

Madonna und Kind mit Stifter

Madonna and Child with donor — La Vierge et l'Enfant avec le donateur

Detroit, Ralph H. Booth

Holz, H. 0,718, B. 0,538

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

New York, Mrs. E. H. Huntington

Holz. H. 0,787. B. 0,571

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Rom, Galerie Doria-Pamphili

Holz, H. 0,77, B. 0,63

Madonna und Kind mit Johannes d. T.

Madonna and Child with S. John Baptist

La Vierge et l'Enfant avec S. Jean-Baptiste

Paris. Louvre (Sammlung Schlichting)

Holz, H. 0,69, B. 1,20

Madonna und Kind mit den Hl. Johannes d. T., Magdalena, Georg, Petrus und Stifter

Madonna and Child, with SS. John Baptist, Magdalen, George, Peter and the Donor

La Vierge et l'Enfant avec SS. Jean-Baptiste, Madeleine, Georges, Pierre et le Donateur

New York, Col. Michael Friedsam — Holz, H. 0,92, B. 0,70

Madonna und Kind mit Stifter

Madonna and Child with Donor — La Vierge et l'Enfant avec le Donateur

New York, Metropolitan Museum

H. 0,87½, B. 0,70½

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut

Holz. H. 0,72, B. 0,90

Madonna und Kind mit Johannes d. T. und Elisabeth

Madonna and Child with S. John Baptist and S. Elizabeth

La Vierge et l'Enfant entre S. Jean-Baptiste et Ste. Elisabeth

Venedig, Akademie

Holz, H. 0,65. B. 0,88

Madonna und Kind mit den Hl. Paulus und Georg

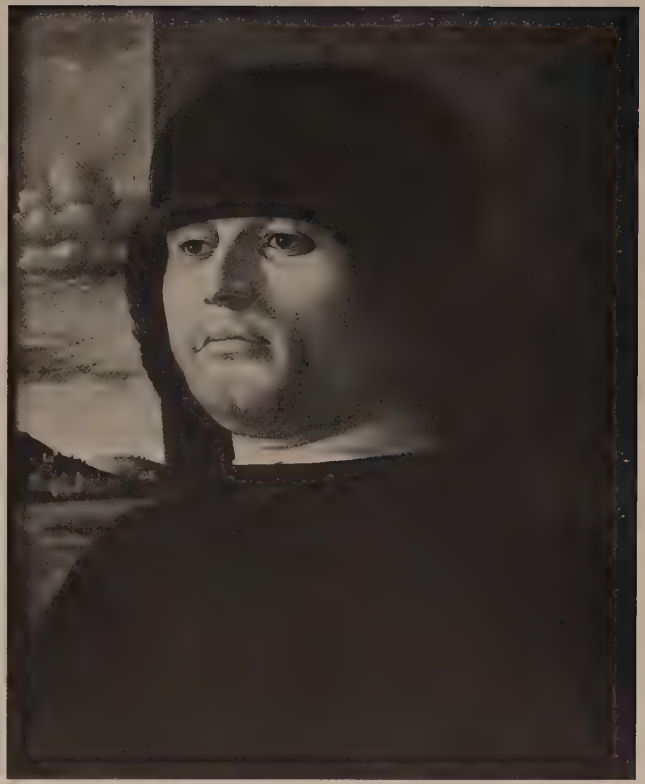
Madonna and Child with S. Paul and S. George

La Vierge et l'Enfant entre S. Paul et S. Georges

Ehemals London, Fairfax Murray — Holz, H. 0,31½, B. 0,24½

Bildnis eines Jünglings als Hl. Sebastian

Portrait of a youth as S. Sebastian — Portrait de jeune homme en S. Sébastien



London, National Gallery — Holz, H. 0,32, B. 0,27

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Portrait d'homme

London, National Gallery — Holz, H. 0.22, B. 0.19

Bildnis eines Knaben

Portrait of a boy — Portrait de jeune homme

Ehem. London, Sir George Holford — Holz, H. 0,37½, B. 0,22½

Bildnis eines Knaben

Portrait of a boy — Portrait de jeune homme

Venedig, Akademie

Holz, H. 0,34, B. 0,23

Christus
(Ausschnitt aus einer Verklärung)

Salvator mundi
(a fragment of Transfiguration)

Le Christ
(fragment d'une Transfiguration)

London, National Gallery — Holz, H. 0,90, B. 0,64

Madonna mit dem Granatapfel

Madonna of the Pomegranate — La Vierge au granade

Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum

Holz, H. 0,77, B. 0,56

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Worcester, Theodore T. Ellis — Holz

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

New York, William Salomon — Holz

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

New York, Mrs. Nicholas F. Brady

Holz, H. 0,73, B. 0,59

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

London, National Gallery

Holz, H. 0,79, B. 0,58

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Venedig, Akademie — Holz, H. 0,77, B. 0,61

Madonna und Kind mit Cherubim

Madonna and Child with a Choir of Cherubs — La Vierge et l'Enfant avec des Chérubins

Toledo (Ohio), John N. Willys

Holz

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Holz, H. 0,32, B. 0,26

Männliches Bildnis

Portait of a Man

Portrait d'homme

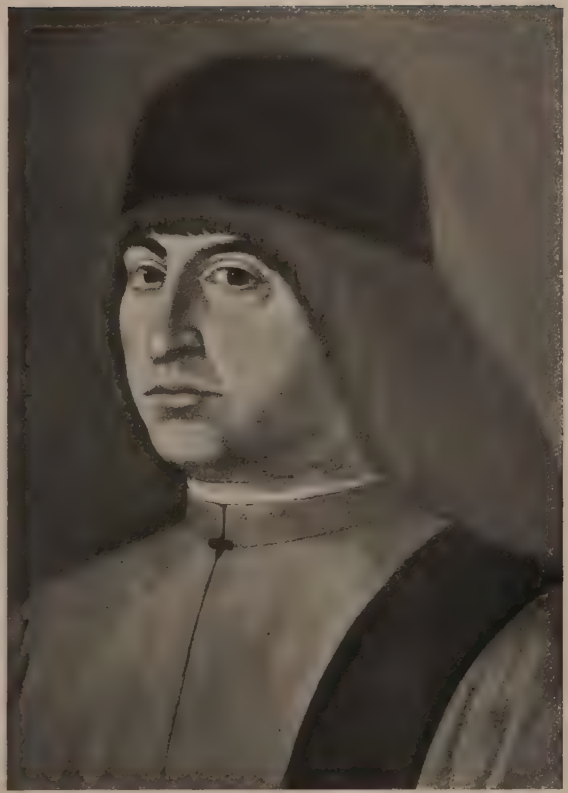
Padua, Museo Civico

Holz, H. 0,32, B. 0,23

Bildnis eines Jünglings

Portrait of a Youth

Portrait de jeune homme



New York, Mr. and Mrs. Timken — Holz, H. 0,22, B. 0,19

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Portrait d'homme

New York, Col. Michael Friedsam — Holz, H. 0,24 1/2, B. 0,19 1/2

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Portrait d'homme

Bergamo, Akademie (Sammlung Lochis) Holz, H. 0,27, B. 0,22

Männliches Bildnis

Portrait of a Man Portrait d'homme

Paris, Musée Jacquemart-André Holz, H. 0,34, B. 0, 25

Männliches Bildnis

Portrait of a Man Portrait d'homme

Florenz, Galleria degli Uffizi — Holz, H. 0,31, B. 0,26

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Portrait d'homme

Liverpool, Royal Institution — Holz, H. 0,36, B. 0,29

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Portrait d'homme

Englewood (New Yersey), Dan Fellowes Platt — Holz

Bildnis eines Jünglings

Portrait of a Youth — Portrait de jeune homme

Rom, Kapitolinische Galerie — Holz, H. 0,34, B. 0,26

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Portrait d'homme

Ehemals London, Lady Carnarvon

Holz, H. 0,29½, B. 0,20

Männliches Bildnis

Portrait of a Man

Portrait d'homme

Nivaagaard, † J. Hage

Holz, H. 0,29½, B. 0,22

Männliches Bildnis

Portrait of a Man

Portrait d'homme

Amerikanischer Privatbesitz — Holz

Männliches Bildnis

Portrait of a Man — Portrait d'homme

Paris, Louvre

Holz, H. 0,32, B. 0,26

Männliches Bildnis

Portrait of a Man

Portrait d'homme

Ehemals London, A. L. Nicholson

Holz, H. 0,43, B. 0,28

Hl. Dominikus

S. Dominic

S. Dominique

London, National Gallery — Holz, H. 0.61, B. 0.44

Der Doge Leonardo Loredano

Doge Leonardo Loredano — Le doge Leonardo Loredano

Vicenza, Sta. Corona

Holz, H. 4,10, B. 2,65

Die Taufe Christi

Baptism of Christ

Baptême de Jésus

Vicenza, Sta. Corona

Holz

Die Taufe Christi
(Detail)

Baptism of Christ
(Detail)

Baptême de Jesus
(Détail)

Pesaro, Palazzo Ducale

Holz

Gottvater segnend

God the Father blessing

Dieu le Père bénissant

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Holz, H. 0,93, B. 0,37 (die 3 Tafeln), H. 0,47, B. 1,64 (die Lünette)

Johannes d. T. zwischen den Hl. Hieronymus und Franciscus
In der Lünette: Madonna zwischen Clara und Veronika

S. John Baptist, S. Jerome, S. Francis
Lunette: Madonna and Child with
S. Clara and S. Veronica

St. Jean-Baptiste, Jérôme et François
Lunette: La Vierge et l'Enfant entre
Ste. Claire et Ste. Véronique

London, National Gallery

Holz, H. 0,66, B. 0,83

Madonna auf der Wiese

Madonna of the Meadow

La Vierge dans les Champs

London, National Gallery

Holz, H. 0,72, B. 1,01

Die Beschneidung Christi

The Circumcision

La Circoncision

New York, J. P. Morgan Library

Holz, H. 0,76, B. 1,10

Madonna mit vier Heiligen vom Stifter verehrt

Madonna and Child with four Saints with the Donor adoring

La Vierge et l'Enfant avec quatre Saints, adorés par le Donateur

Venedig, Akademie

Holz H. 0,55, B. 0,77

Madonna und Kind zwischen Johannes d. T. und einer Heiligen

Madonna and Child with S. John Baptist and a female Saint

La Vierge et l'Enfant entre S. Jean-Baptiste et une Sainte

New York, Jules S. Bache

Holz, H. 0,95, B. 1,50

Madonna mit vier Heiligen

Madonna and Child with four Saints

La Vierge et l'Enfant entourés de quatre Saints

Eastnor Castle, Lord Somers

Leinwand. H. 1.00. B. 0.908

Bildnis einer Dame

Portrait of a Lady

Portrait de Femme

Murano, S. Pietro Martire — Holz, H. 3,50, B. 1,90

Himmelfahrt Maria

The Assumption of the Virgin — L'Assomption de la Vierge

Rom, Galleria Borghese — Holz, H. 0,50, B. 0,41

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

New York, Sir Joseph Duveen

Holz, H. 0,92½, B. 0,72½

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Rom, Galerie Borghese (Depot) Holz

Madonna und Kind

Madonna and Child La Vierge et l'Enfant

New York, Clarence H. Mackay

Holz, H. 0,47, B. 0,38

Hl. Hieronymus
1505

S. Jerome

S. Jérôme

Venedig, S. Zaccaria — Leinwand, H. 5,00, B. 2,35

Thronende Madonna mit vier Heiligen
1505

Madonna and Child enthroned with four Saints

La Vierge et l'Enfant trônant, entourés de quatre Saints

Cornbury, Vernon Watney

Holz, H. 0,92½, B. 0,80

Thronende Madonna mit den Hl. Petrus und Paulus, vom Stifter verehrt
1505

The Madonna enthroned with S. Peter and S. Paul, adored by the Donor

La Vierge et l'Enfant, entourés de S. Pierre et S. Paul et adorés par le Donateur

München. M. von Nemes

Leinwand, H. 1,35, B. 2,08

Der Doge Loredano mit vier Nobili
1507

Doge Loredano with four noblemen

Doge Loredano entouré de quatre patriciens

Hamptoncourt, Royal Gallery

Holz, H. 0,43, B. 0,34

Männliches Bildnis

Portrait of a Man

Portrait d'Homme

Ehemals Stuttgart, Gemäldegalerie — Holz, H. 0,50½, B. 0,35½

Bildnis eines venezianischen Magistrats

Portrait of a Venetian Senator — Portrait d'un magistrat Vénitien

Paris, † Martin Le Roy — Holz, H. 0,42, B. 0,28 1/2

Bildnis eines Jünglings als Hl. Sebastian

Portrait of a Youth as S. Sebastian — Portrait de jeune Homme en S. Sébastien

Venedig, S. Francesco della Vigna

Holz, H. 0,90, B. 1,45

Madonna und Kind von vier Heiligen und Stifter verehrt
1507

Madonna and Child with four Saints and Donor adoring

La Vierge et l'Enfant, entourés de quatre Saints et adorés par les Donateur

Detroit, Institute of Arts

Holz, H. D. 83 1/2, B. 1,04 1/2

Madonna und Kind
1509

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

New York, Jules S. Bache

Holz, H. 0,31, B. 0,25

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

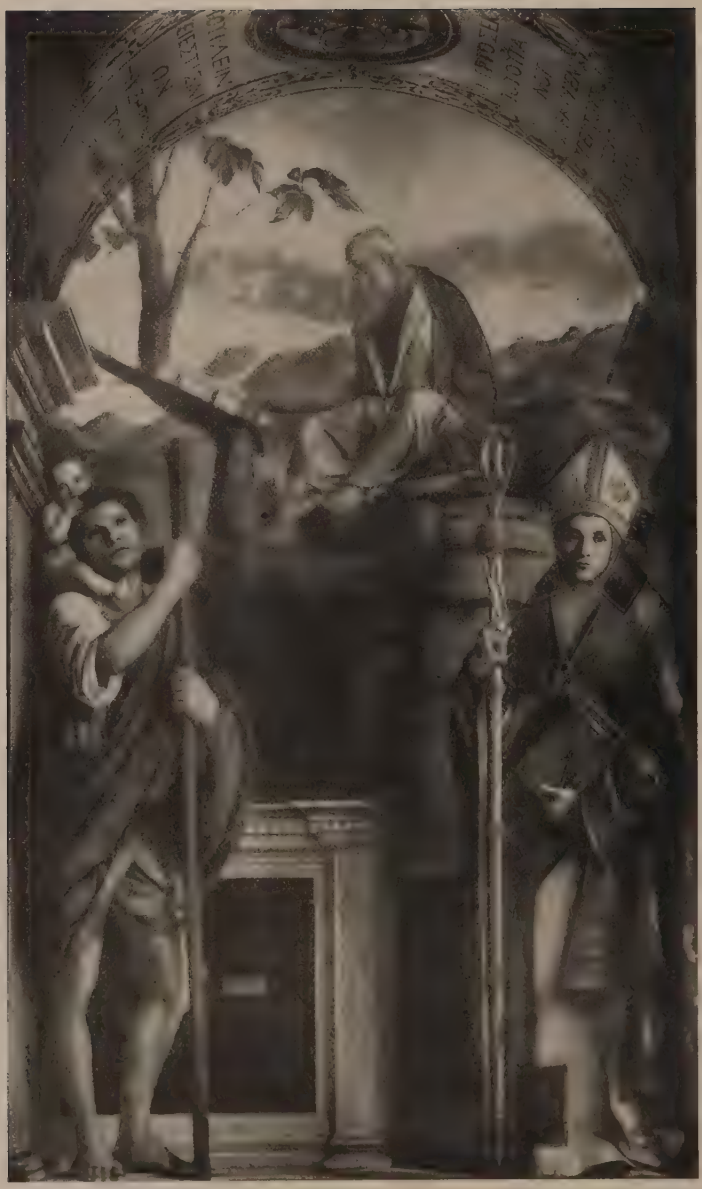
Mailand, Brera

Holz, H. 1,18, B. 0,85

Madonna und Kind
1510

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant



Venedig, S. Giovanni Crisostomo — Holz, H. 3,00, B. 1,85

Der hl. Hieronymus zwischen den Hl. Christophorus und Ludwig

1513

S. Jerome, S. Christopher and S. Louis — SS. Jérôme, Christophe et Louis

Venedig, Palazzo Michiel dalle Colonne

Holz, H. 0,65, B. 0.90

Pietà

A Pietà

Pietà

London, National Gallery

Holz. H. 1,01. B. 1,62

Der Tod des Hl. Petrus Martyr

Death of S. Peter Martyr

Le meurtre de S. Pierre Martyr

Philadelphia, Joseph E. Widener

Leinwand, H. 1,67½, B. 1,85

Das Götterbacchanal
1514

The Feast of the Gods

Bacchanale et festin de dieux

Ehemals London, R. H Benson

Holz, 0,50, B. 37½

Der Bacchusknabe

The Infant Bacchus

L'Enfant Bacchus

Philadelphia, Joseph E. Widener

Leinwand, H. 0,47, B. 0,81

Orpheus

Orpheus

Orphée

Wien, Gemäldegalerie

Holz, H. 0,62, B. 0,79

Frau bei der Toilette
1515

Lady at her toilet

Femme à sa toilette

London, National Gallery — Leinwand, H. 0,61, B. 0,48

Fra Teodoro da Urbino als hl. Dominikus
1515

Fra Teodoro da Urbino as S. Dominic — Fra Teodoro da Urbino en S. Dominique

London, National Gallery

Holz, H. 0,57, B. 0,46

Hl. Petrus Martyr

S. Peter Martyr

S. Pierre Martyr

Padua, Museo Civico

Leinwand, H. 0,51, B. 0,76

Madonna und Kind mit Johannes d. T.

Madonna and Child with S. John Baptist

La Vierge et l'Enfant avec S. Jean Baptiste

ANHANG

Ehemals Venedig, S. Giovanni e Paolo

Thronende Madonna mit Heiligen
(Original 1867 verbrannt; nach Stich)

Madonna enthroned with Saints
(Original destroyed by fire 1867; from an engraving)

La Vierge et l'Enfant, entourés de Saints
(Estampe d'après l'original, brûlé en 1867)

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum — Holz, H. 0,43, B. 0,55

Christus in Emmaus
(Kopie nach einem verlorenen Original)

Christ at Emmaus
(Copy of a lost original)

Les disciples d'Emmaüs
(Copie d'après un original perdu)

Christus in Emmaus
(Stich des Pietro Monaco nach verlorenem Original)

Christ at Emmaus
(Engraving by Pietro Monaco after lost original)

Les disciples d'Emmaüs
(Gravure de Pietre Monaco d'après un original perdu)

Venedig, San Salvatore

Holz, H. 2,60, B. 3,75

Christus in Emmaus

Christ at Emmaus

Les disciples d'Emmaüs

Düsseldorf, Kunstakademie

Holz, H. 1,29½, B. 0,64 (Mittelbild), 0,53⅛ (die Seitentafeln)

Tryptychon der thronenden Madonna mit vier Heiligen und Stifter
(Wesentlich Werkstattarbeit)

Tryptych: The Madonna enthroned with four Saints and Donor
(Execution chiefly by pupils)

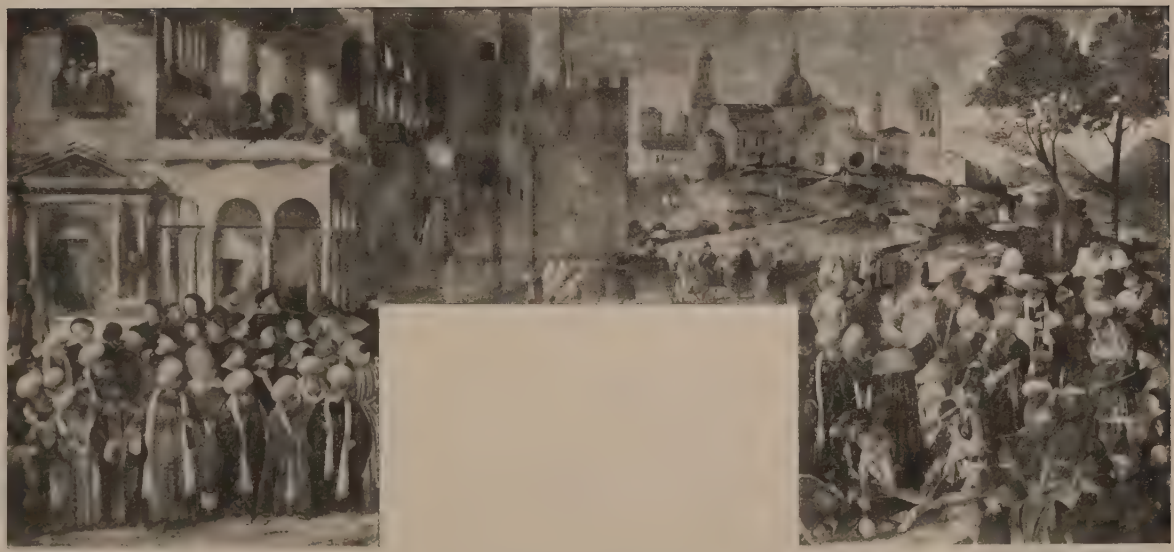
Triptyque: La Vierge et l'Enfant trônant, entourés de quatre Saints et adorés par le Donateur
(Exécution surtout par des élèves)

Baltimore, Henry Walters — Holz

Thronende Madonna zwischen den Hl. Petrus und Paulus, von drei Prokuratoren verehrt
(Wesentlich Werkstattarbeit)
1510

Madonna enthroned with S. Peter, S. Paul and three Procuratori in adoration
(Execution chiefly by pupils)

La Vierge et l'Enfant thrônant, entourés de S. Pierre et S. Paul et adorés par trois Procurateurs
(Exécution surtout par des élèves)



Venedig, Scuola grande di S. Marco

Leinwand, H. 3,65, B. 7,82

Martyrium des hl. Markus
(Ausführung von Vittore Belliniano)

Martyrdom of S. Marc
(Execution by Vittore Belliniano)

Martyre de S. Marc
(Exécution par Vittore Belliniano)

München, Julius Boehler

Holz, H. 0,88, B. 0,68

Darstellung Christi im Tempel

Presentation in the Temple

Présentation au temple

Venedig, Civico Museo Correr — Holz, H. 0,63, B. 0,48

Madonna und Kind
(Kopie des Pietro Duia)

Madonna and Child
(A copy by Pietro Duia)

La Vierge et l'Enfant
(Copié par Pietro Duia)

Venedig, Akademie

Holz, H. 0,85, B. 0,70

Madonna und Kind
(Kopie des Francesco Bissolo)

Madonna and Child
(A copy by Francesco Bissolo)

La Vierge et l'Enfant
(Copié par Francesco Bissolo)

Paris, Musée Jacquemart-André

Holz, H. 0,62, B. 0,49

Madonna das Kind anbetend
(Kopie von Antonello de Saliba)

The Madonna adoring the Child
(A copy by Antonello de Saliba)

La Vierge adorant l'Enfant
(Copié par Antonello de Saliba)

Glasgow, Corporation Galleries — Holz, H. 0,59, B. 0,45

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

Venedig, Cà d'oro

Holz, H. 0,67, B. 0,73

Madonna und Kind mit Stifter

Madonna and Child with Donor

La Vierge et l'Enfant avec le Donateur

Richmond, Sir Herbert Cook — Holz, H. 0,91, B. 0,70

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

Ehemals Würzburg, Jakob von Hirsch — Holz. H. 0,62. B. 0,51

Madonna und Kind

Madonna and Child — La Vierge et l'Enfant

Ehemals Venedig, Palazzo Giustiniani-Recanati

Madonna und Kind

Madonna and Child

La Vierge et l'Enfant

Literatur

A. Quellen

G. Vasari, Le vite de' ... pittori ... ed. Milanesi III, 149. Florenz 1878 (deutsche Ausgabe von Gottschewski u. Gronau V, 12. Straßburg 1908).

C. Ridolfi, Le meraviglie dell' arte, ed. D. von Hadeln I, 63. Berlin 1914.

P. Paoletti, Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura Veneziana, Fasc. I. Padua 1894.

B. Die neuere Forschung

Crowe and Cavalcaselle (zitiert: Cr.-Cav.), A history of painting in North Italy, ed. T. Borenius, I, 139. London 1912.

J. Lermolieff (G. Morelli), Die Galerien Borghese u. Doria Panfili in Rom, S. 339 ff. Leipzig 1890.

R. E. Fry, Giovanni Bellini. London 1899.

L. Venturi, Le origini della pittura Veneziana, S. 347. Venedig 1907.

G. Gronau, Die Künstlerfamilie Bellini. Bielefeld u. Leipzig 1909.

A. Venturi, Storia dell' arte italiana VII, Parte IV, 254. Mailand 1915.

B. Berenson, St. Justine of the Bagatti Valsecchi Collection in Milan. In: The study and criticism of Italian art, 3d series, S. 38. London 1916.

B. Berenson, The four bellinesque triptychs from the church of the Carità in Venice. Ebendort S. 62 (beide zitiert: Berenson, Study).

B. Berenson, Venetian painting in America, S. 54 ff. Neuyork 1916.

D. von Hadeln, Venezianische Zeichnungen des Quattrocento, S. 16 ff., 36 ff. Berlin 1925.

G. Gronau, Spätwerke des Giovanni Bellini. Straßburg 1928.

Erläuterungen

Anm. 1. Der Madonna Johnson (S. 2) eng verwandt. Typus der Maria offenbar nach demselben Modell; Anordnung des Mantels ähnlich, bei beiden das darunter hervorkommende Schleiertuch, das bis auf die Stirn reicht.

Anm. 2. Berenson, Katalog Johnson I (1913), Nr. 165: „one of the earliest of his Madonnas", Ven. painting 65 ff.: nach 1464, kaum vor 1470; das Kind sei-Kind auf rechtem Flügel von Mantegnas Triptychon in den Uffizien nachgebildet. Dieser Zusammenhang nicht zwingend genug, um darauf die späte Datierung zu begründen.

Anm. 3. Bisher unveröffentlicht, schließt sich dem Typus der Madonnen S. 1 und 2 eng an. Die Zeichnung des Daumens der rechten Hand bei der Madonna Johnson fast identisch.

Anm. 4. Aus Sammlung Molteni, Mailand (Cr.-Cav. 144 Anm.). Eng verwandt der Madonna Johnson (Zeichnung der Nase). Berenson (Study & criticism 72) als „studio picture", Fry 17 Anm. „by an imitator of G. B." — zu dieser Zeit seiner ersten Anfänge! Bei Venturi 281 als eigenhändig, aber zu spät datiert (nach der Pietà des Dogenpalastes). Wichtig als früheste Behandlung dieses Gegenstandes durch G. B.

Anm. 5. Zuerst von G. Fiocco als Original erkannt (Rassegna Marchigiana 1 [1922], 41), der es bald nach 1459 datiert und die Lünette mit der Pietà zwischen zwei Engeln von dem einen Carità-Triptychon zum Vergleich heranzieht. Besonders charakteristisch die Hände der Magdalena und des Johannes; man vgl. sie besonders mit Abb. 1.

Anm. 6 ff. Die Dokumente, die sich auf die vier Triptychen der Carità beziehen, hat P. Paoletti: — L'architettura e la scultura etc. I, 1893, 183 Anm. 7 — veröffentlicht. Sie befanden sich „sotto il barco" der Kirche, worunter wir den Lettner zu verstehen haben (wer sich eine Vorstellung von der Anordnung der Altäre machen will, möge das Bild von Carpaccio in der venez. Akademie Nr. 91, Abb. Ludwig-Molmenti, Carpaccio S. 284/5 heranziehen). Die erste Kapelle, dem Laurentius geweiht, wurde mit dem Lettner zusammen 1460 von Lorenzo Dolfin gestiftet, der dort 1468 seine Grabstelle errichtete; die zweite, im selben Jahre mit Unterstützung des Zaccaria Vettori errichtet, war dem hl. Sebastian geweiht (in der Vorlage der Abb. 8 sind die Tafeln unrichtig angeordnet, Sebastian gehört in die Mitte). Für die dritte Kapelle „der Geburt Christi" machte Andrea da Molino 1461 eine Stiftung; er verpflichtete sich, das Altarbild zu liefern. Der vierte Altar hieß nach Sankt Ursula (man nimmt daher eine weitgehende Entstellung der Mitteltafel an). Alle vier Altäre wurden, mit den übrigen der Kirche, 1471 geweiht. Sicher waren damals die Triptychen vorhanden, doch ist dieses Datum als terminus ante quem anzusehen (D. von Hadeln, Burl. Mag. LIII [1928], 270). Wahrscheinlich ist mit dem Beginn der Malereien bald nach 1460 angefangen worden, die sich über eine gewisse Reihe von Jahren erstreckt haben werden. Schon bei Boschini (1664, Dorso duro 34) als „opere de' Vivarini". Über die Zerreißung der Triptychen bei Aufhebung der Kirche vgl. Paoletti-Ludwig, Repert. f. Kw. XXII (1899), 449. Die Zuschreibung schwankt zwischen Bartolomeo und Alvise Vivarini (Cr.-Cav. 68: Alvise's school, Berenson, Lotto 270; Hadeln, Monatsh. f. Kw. I [1908], 2. Band, 652). Die richtige Zuweisung ist durch Berenson erfolgt. — Die nicht völlige Gleichwertigkeit der Tafeln mag auf Mitwirkung der Werkstatt — bei dieser frühesten umfangreichen Aufgabe hat B. gewiß Gehilfen herangezogen —, zu nicht geringem Teil auf nicht günstiger Erhaltung beruhen.

Anm. 14. Venetian Exhibition, New Gallery, London 1894/5, Nr. 67, im Besitz von J. P. Richter; aus Privatbesitz in Genua (Mond-Collection, I/67 Anm.). Berenson, Ven. painting, 63 ff., „the earliest of G. B.s Madonnas now extant"; hier auch Nachweisung der Benutzung der Komposition durch Maler der Schule von Murano, wie in dem Bild des Quirizio, Venedig, Akademie, Nr. 29.

Anm. 15. Frühestes Beispiel dieser Darstellungsform der Pietà bei G. B. (vgl. J. P. Richter, The Mond Collection I [1910], 75). Von Cr.-Cav. III, 119, dem Pennacchi zugeschrieben; dagegen Morelli, Gall. Borghese 343. — Der Vergleich mit dem gleichen Gegenstand des Triptychons zeigt einen so bedeutenden Fortschritt, daß einige Jahre zwischen beiden Bildern liegen müssen. Die Landschaft verwandt der des vorhergehenden Bildes.

Anm. 16. Die Photographie dieses — mir im Original nicht bekannten — Bildes wurde mir 1913 durch W. von Bode mitgeteilt; damals im Besitz von J. Boehler, München. Trotz des ungewöhnlichen Typus der Madonna sicheres Frühwerk, was namentlich die Hände beweisen; das Kind sehr verwandt dem folgenden. Ich habe den Eindruck, als ob hier eine Komposition von Filippo Lippi nachgeahmt ist.

Anm. 17. Über dieses Bild und die anderen Exemplare (die spätere Fassung in Verona, S. 58) vgl. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XLV (1924), 38 ff. Ich halte nach wie vor auch das etwas grobe Berliner Exemplar für ein Original (Berenson, Study 67, „studio piece").

Anm. 18. Bei Cr.-Cav. 152 als echt, aber zu spät angesetzt. Morelli, Gall. Berlin 75: Bart. Vivarini. Für G. B. Frizzoni, N. Antologia Jan. 1911, S. 10. Die auf der Brüstung angebrachte Signatur fehlt auf der Photographie, die als Vorlage gedient hat. Man vergleiche die rechte Hand mit der Hand der Madonna S. 12.

Anm. 19. Zuerst als G. B. bei Cr.-Cav. 142, die es etwas später als das Ölbergbild S. 20 datieren; sicher diesem zeitlich ganz nahestehend. Zur Datierung vielleicht von Bedeutung, daß das Fest der Verklärung Christi 1457 durch Papst Calixt III. eingesetzt wurde.

Anm. 20. Zuerst nachweisbar im Besitz von Sir J. Reynolds (als Mantegna), dann Sammlung Davenport-Bromley, seit 1863 in der Galerie. Hauptbeispiel der stärksten Einwirkung Mantegnas. Cr.-Cav. 141, Fry 19 ff., Venturi 278.

Anm. 21. 1887 von F. Murray erworben. Dem vorhergehenden eng verwandt, man vgl. das verlorene Profil des Engels mit dem Christus dort. Für die frühe Periode sehr charakteristisch die Hände des Christus; noch sehr verwandt denen der Madonna S. 1. Vgl. ferner die rechte Hand mit der linken des Johannes S. 5.

Anm. 22. 1912 aus der Sammlung Prinz Orloff in Paris erworben, bis dahin völlig unbekannt. Vgl. R. Fry, Burl. Mag. XXI (1912) 10; M. Logan, Gaz. B. Arts IV, per. VII, 1912, 371; A. Pichon, Rev. d. l'Art anc. et mod. XXXIII (1913) 417. Pichon datiert es mit etwa 1455 wohl zu früh; Fry um 1460. Möglicherweise das von Ridolfi 71 erwähnte Bild in S. Stefano (so Borenius, Burl. Mag. XXVII [1915] 205).

Anm. 23. Als Original bei Cr.-Cav. 143; dagegen Morelli, Gall. Borghese 311; sonst meist übergangen. Sicheres Original dieser Zeit, doch ohne besondere Qualität.

Anm. 24. Trotz vielfacher Beziehungen zu derselben Darstellung S. 5 später, in der Zeit stärkster mantegnesker Beeinflussung entstanden; die alte Zuschreibung war Mantegna. Cr.-Cav. II. 246, als Ercole Roberti; die (allgemein angenommene) Zuschreibung an G. B. geht auf Morelli zurück (Gall. Borghese 343).

Anm. 25. Bei Cr.-Cav. 142 als Original; war 1865 aus dem Besitz von Richard Fisher als Mantegna ausgestellt. Später Galerie Rod. Kann, Paris (Katalog von Bode II, 118), dann bei Antiquar G. Volpi, Florenz (Katalog 1910, Nr. 370).

Anm. 26. In der Galerie als Antonello ausgestellt. Nach Les Arts V (1906), Nr. 52, S. 14, aus Casa Colonna, Rom. In der Literatur kaum erwähnt (vgl. Reinach, Repert. d. 219). Venturi Abb. 48 als „seguace di A.", aber 70. Anm. „di un veneziano ispirato alle opere giovanili di G. B.". Die echt bellineske Landschaft gibt den wirklichen Autor sicher zu erkennen.

Anm. 27. Seit 1811 in der Brera; aus Galerie Zampieri, Bologna. Hauptwerk der Frühzeit. Cr.-Cav. 144; Venturi 289; Fry 24 „among the first works done after 1460"; Berenson, Ven. painting 63 „than which there is perhaps nothing more sublime in art".

Anm. 28. Ursprünglich Halboval im Magistrato dell'Avogaria, 1561 weitgehend verändert (vgl. die Angaben des P. Edwards von 1783 bei Paoletti, La scuola grande di S. Marco, Venedig 1929, 147. Anm.). Ridolfi 64; das folgende Datum 1472 bezieht sich nicht auf die Pietà. Vielleicht ist die Angabe bei Zanetti, Della pittura Veneziana, 1771, 49: „fatta, come sta scritto, nell' anno 1472" ein Versehen (Sansovino, Venetia — descritta, 1663, 338, hat es nicht). Cr.-Cav. 145 akzeptieren es, doch ist es mit der Chronologie, wie wir sie annehmen müssen, unvereinbar. In der Anordnung der drei Figuren dem vorhergehenden so eng verwandt (Malaguzzi-Valeri, Katalog der Brera, 132), daß annähernd gleichzeitige Entstehung wahrscheinlich ist.

Anm. 29. In einer Villa des Principe Potenziani bei Rieti von U. Gnoli entdeckt; Rass. d'Arte XI (1911), 177. Hier schon mit der Madonna Davis (S. 14), Frizzoni (S. 31) und Berlin in Beziehung gesetzt als späteste und schönste der Gruppe. Besonders mantegnesk das Christkind, das im Typus sich dem Engel r. von Christus der Pietà Correr (S. 15) nähert. Das Stück Landschaft l. ähnlich wie bei dem Christus des Louvre. Vgl. Galerie Phil. Lehman von Robert Lehman zu T. 77, mit Nachweis einer annähernd gleichzeitigen Kopie ehem. Baron Tucher, Wien. Die Datierung „um 1470" ist wohl etwas zu spät gewählt (ebenso auch Berenson, Ven. painting 73).

Anm. 30. Allein erwähnt von Venturi, 266; nach Angabe daselbst früher in der Galerie in Sigmaringen. Aufs engste verwandt der folgenden.

Anm. 31. Lange im Besitz von Gustavo Frizzoni in Mailand; von ihm an das Museo Correr vermacht. Übereinstimmung mit dem vorhergehenden bis in Einzelheiten (das Schmuckstück); die Zeichnung der rechten Hand fast identisch. Es ist noch die frühe Handform, fast die gleiche wie bei der Maria der „Anbetung" S. 1. Dies macht die Datierung in die späten sechziger Jahre für diese beiden Bilder wahrscheinlich (Berenson, Ven. painting 76 zur Frizzoni-Madonna: nicht vor 1470, vielleicht näher zu 1475).

Anm. 32/33. Von Ridolfi, 36 Alvise, von Boschini Bartolomeo Vivarini zugeschrieben; nur Sansovino (Venetia descritta 65) nennt G. B. als Autor. Cr.-Cav. 195 besprechen es unter Carpaccio und sehen verschiedene Hände darin. Berenson, Lotto[2] 43: Bonsignori. Die richtige Zuschreibung an G. B. zuerst von R. Longhi (L'Arte XVII [1914], 241 ff.) vertreten und eingehend begründet. Er datiert 1460—1465. Vgl. ferner den Aufsatz in Collectanea Olschki (1921) 107 ff.; meine Datierung 1472—1475 erscheint zu spät angesetzt. Venturi, 554, gibt den Altar einem der frühesten Schüler des G. B. — Die Behandlung der Locken des Engels der Verkündigung und bei den Engeln neben Christus ganz wie bei dem Kind der Frizzoni-Madonna; bei dem Christus der Pietà gleitet das Licht über das gewellte Haar wie bei den Madonnen Boston und Correr. Die Form der Pietà leitet über zu den berühmten drei Fassungen des Themas. — Verloren die Lünette mit Gottvater (Repert. f. Kw. XXII [1899], 448).

Anm. 34. Seit 1892 in der Sammlung; erst von A. Venturi (L'Arte, XXVIII [1925], 218) als Original veröffentlicht. Die Komposition, in dieser Fassung der Pietà ganz einzigartig, spricht — trotz gewisser Härten im einzelnen — zugunsten dieser Ansicht, ebenso die echt bellineske Landschaft. Der illustrierte Katalog der Galerie von 1929 behält die Angabe „Schule des G. B." bei.

Anm. 35. Dieses bedeutende Werk, früher als Hauptstück des A. Vivarini betrachtet, ist von Berenson (s. Lit.) dem richtigen Autor zurückgegeben worden. Die Figur ist durch die verwandten Figuren Mantegnas in Mailand und Neapel sichtlich beeinflußt. Über die Vorgeschichte dieses Bildes, das Berenson mit etwa 1475 reichlich spät datiert, ist nichts bekannt. Die besondere Wolkenbildung mehrfach auf späteren Bildern, der „Madonna, das Kind anbetend" (S. 56) und dem kleinen hl. Hieronymus (S. 83), beide in London.

Anm. 36. Aus dem Magistrato della Milizia di Mare (Moschini, Guida di Venezia 1815, IV, 500); die unten vorhandene Signatur fehlt auf der Photographie. Cr.-Cav. 153. Venturi 259, eröffnet das Werk G. B.s mit diesem Bild! Berenson, Ven. painting 227 als Werkstattbild. Der Typus der thronenden Madonna, das auf ihren Knien liegende Kind verehrend, ist besonders häufig bei den Vivarini: Altar der Brüder von 1450 in Bologna, des Bartolomeo von 1464 in der venez. Akademie, von 1465 in Neapel, davon abhängig das Altarbild des Antonio

da Negroponte in S. Francesco della Vigna. — Die Madonna hat mit der hl. Justina die feine Rundung des Kopfes und die Bildung von Nase und Mund gemeinsam.

Anm. 37. Publiziert von Venturi, L'Arte XXIX (1926), 68. Der Typus der Maria der vorhergehenden verwandt; anderseits bestehen Beziehungen zur Madonna Trivulzio (S. 41, die Beine des Christkindes!). Die Stilisierung der Wolken ähnlich bei der Madonna Platt (S. 46).

Anm. 38. Von Berenson, Study 50, nahe an die hl. Justina gestellt, Venturi 324 datiert es später als den Pesaro-Altar. Die Form der rechten Hand mit dem stark abgespreizten Daumen häufig (s. das folgende Bild sowie S. 45/46). Das Motiv des über die Schulter geschlagenen Mantels, später öfter verwendet, kommt hier zuerst vor.

Anm. 39. Von Venturi im Privatbesitz in Legnago entdeckt, später bei dem Antiquar Grandi in Mailand (Venturi 262, L'Arte XXVII [1924], 137). Trotz des volleren Typus nahe Beziehungen zu den vorhergehenden Bildern; mit der Madonna Mond (S. 45 o.) vgl. die r. Hand.

Anm. 40. Aus den Sammlungen Nuvoloni und Menghini in Mantua; dann Dr. L. Mond, London (1889). Früher Mantegna zugeschrieben. Vgl. I. P. Richter in The Mond Collection I, 70. Allgemein als früheste der drei Fassungen angesehen (so Fry 25). — Der Engel l. im Typus der vorhergehenden Madonna verwandt. Berenson (Study 77) vergleicht diesen Engel mit dem Kind der Brera-Madonna (S. 63).

Anm. 41. Besonders schwierig zu datieren, aber sicher zu der ausgesprochen mantegnesken Gruppe gehörig. Berenson (Ven. painting 66/67) stellt das Bild mit den Madonnen Lehman und Johnson zusammen. Die Freude am reichen Schmuck nähert das Bild der hl. Justina. Eine Form wie die der rechten Hand der Madonna kommt verwandt wesentlich später vor. Der Typus der Maria kehrt bei der Frau l. von Maria auf der „Darbringung im Tempel" (S. 42) wieder. — Venturi 544 als „imitazione primitiva da G. B.". — Es sei hier auf die von Fogolari — Boll. d'Arte III (1909), 213 — bekanntgemachte wundertätige Madonna von Tresto (bei Este) hingewiesen, die um 1468 datiert werden kann. Ich glaube, daß dieser ein Original von G. B. zugrunde liegt, das der Madonna Trivulzio besonders nahe stand, andererseits auch zu den Madonnen Boston und Frizzoni Beziehungen aufwies.

Anm. 42. In der älteren Literatur meist nur als Kopie nach Mantegna, Berlin (Nr. 29), angeführt und wenig beachtet (Morelli, Gal. Berlin, 98, drehte das Verhältnis beider Bilder um; ähnlich Venturi VII, III, 204). Mit sicherer Intuition erkannte Berenson (Ven. painting 72) in dieser Kopie die Hand G. B.s. Dieser hat die zwei äußersten Figuren r. und l. (dieser Römerkopf scheint in einem Porträt der Akademie in Bergamo, leicht verändert, benutzt, Abb. Venturi 413) hinzugefügt, falls wir nicht annehmen wollen, daß sie in Mantegnas Original abgeschnitten sind. Aus dem Typus des Joseph entwickelt B. später den, der auf der Darbringung (S. 187) und der „Pietà" der Uffizien (S. 100) vorkommt.

Anm. 43. Vasari 170 berichtet von einem Bild des toten Christus mit zwei Putten in S. Francesco in Rimini für Sigismondo Malatesta. Der Umstand, daß auf dem aus S. Francesco stammenden Bild in der Pinakothek vier — nicht zwei — Engel um Christus bemüht sind, hat gelegentlich veranlaßt, hier ein von jenem verschiedenes Bild anzunehmen. Sicher liegt ein Versehen Vasaris vor (so auch Calzini, Bull. p., l. prov. die Forlì I [1895], 81). Der Besteller, Sig. Malatesta, starb 1468, dies würde, wenn zuverlässig, einen wichtigen terminus ante ergeben; doch könnte das Bild nach dem Tod des Bestellers abgeliefert worden sein.

Anm. 44. Zuerst veröffentlicht von Venturi, Gall. Crespi 1900, 327, der das Bild mit der Madonna Frizzoni vergleicht (ähnlich Storia 266). Besonders schwierig einzuordnen. Berenson (Ven. painting 80) datiert zwischen 1475 und 1478. Der Typus der Madonna enthält bereits den späteren der achtziger Jahre. Die Komposition ist benutzt in der Madonna Hirsch (Anhang S. 195). 1914 mit der Sammlung Crespi in Paris verkauft; später vom Fogg Art Museum erworben.

Anm. 45. Entdeckt und veröffentlicht von G. Fogolari (Arte Christiana II [1914], 129); von ihm und von Venturi unter die allerfrühesten Werke gerechnet. Doch ist zu beachten, daß hier eine Anordnung des Kindes sich findet, die nur bei späteren Werken vorkommt (s. 45 r., 46, ferner S. 61 und 78); die Form der rechten Hand identisch bei der Madonna Platt (S. 46). Der Typus des Kindes mit der gedrückten Nase in der unmittelbaren Folgezeit häufig.

Anm. 45 r. Die Wiedergabe mit gütiger Erlaubnis von Dr. Robert Mond nach der Reproduktion im ersten Band von Dr. J. P. Richters Katalog der Mond Collection (S. 63 ff.). Über die enge Verwandtschaft mit der Madonna Platt kann kein Zweifel bestehen. Charakteristisch für diese Gruppe der auffällig große, weit abgespreizte Daumen.

Anm. 46. Zuerst veröffentlicht von M. Perkins (Rass. d'Arte XI [1911], 147), der das Bild mit der Madonna in Verona (S. 47) zusammenstellt. Berenson (Ven. painting 74 ff.) verweist auf die engen Beziehungen zur Madonna des Pesaro-Altares.

Anm. 47. Aus den Sammlungen Caldana und Bernasconi. Früher Gentile B. zugeschrieben; als G. B. in m. „Künstlerfamilie B." 87 (zu spät angesetzt). Von Venturi 304 anerkannt. Berenson (Ven. painting 79): „studio picture". Das Motiv des über die linke Schulter geschlagenen Mantels wiederholt verwandt (S. 56, 75/6). Die schöne volle Handform, fast wie in der Zeit der Reife G. B.s, zu beachten.

Anm. 48 ff. Von Vasari 162, irrtümlich als in der Kirche S. Domenico in Pesaro befindlich, erwähnt; es stammt aus S. Francesco. Über den Stifter nichts bekannt. Fry 27 weist darauf hin, daß Jacopo B.s Gattin aus einer Familie in Pesaro stammt. Hauptwerk vom Ende der Frühzeit; von Cr.-Cav. 157 in die Zeit 1476—1480 angesetzt, von Berenson (Ven. painting 76) um 1475; Venturi 291 ff. scheinbar etwas früher. Der Thron weist Verwandtschaft auf mit dem Thron der Madonna in Venedig (S. 36). Das Kastell auf dem Hügel angeblich die Rocca di Gradara bei Pesaro; dieselbe Befestigung ist auf dem Altarbild in Murano r. wiedergegeben (S. 106). Von besonderer Bedeutung, besonders auch wegen des landschaftlichen Hintergrundes die Predellen, tadellos erhalten, doch von altem Firnis stark beeinträchtigt. Die Madonna auf der „Anbetung" (S. 51) für die Datierung mehrerer der folgenden Bilder wichtig. Von den wenig beachteten Heiligenfiguren in den Pilastern fehlen zwei. Ihre Hände zeigen die zu S. 45 r. charakterisierte Besonderheit der Bildung.

Anm. 55. Aus Galerie Aldovrandi, Bologna; früher als Mantegna. Cr.-Cav. 156 erkannten darin die Hand des G. B. und stellten es scharfsichtig unmittelbar mit dem Pesaro-Altar zusammen. Frizzoni (Burl. Mag. XXII [1913], 260) wies nach, daß es den Aufsatz dieses Altares gebildet hat. Die Komposition wiederholt von Girolamo Marchesi, Budapest, Nr. 73 (Katalog Terey, S. 26), und (stark variiert) von Palmezzano, Vicenza, Nr. 179 (Abb. im Katalog von 1912). Eine weitere Kopie von Palmezzano in der Galleria Rasponi, Ravenna, bei Cr.-Cav. V, 56.

Anm. 56. Das ungewöhnlich signierte — Johannes Bellinus pinxit — Bild zuerst bekannt geworden auf der Venetian Exhibition 1894/5 (Katalog Nr. 26), damals im Besitz von Lady Lindsay; es wurde allgemein abgelehnt. Die Komposition ist folgerichtige Weiterentwicklung der Verona Madonna (S. 47). Der Typus der Madonna leitet über zu Bildern wie denen in Rovigo (S. 61) oder in Turin (S. 75). — Eine genaue Wiederholung, nur mit Vorhang und etwas Landschaft links, im Privatbesitz in Florenz.

Anm. 57. Von Berenson (Ven. painting 78) ausführlich besprochen, aber als nur teilweise eigenhändig anerkannt. Mir im Original nicht bekannt.

Anm. 58. Aus Casa Tiepolo, Venedig, und Sammlung Bernasconi. Mit Benutzung eines wesentlich früher entstandenen Kartons (vgl. S. 17). Die Madonna der auf der „Anbetung" des Pesaro-Altares verwandt. Die Handform allein beweist die relativ späte Entstehung. Das Kind vergleiche mit dem Kind der Rovigo-Madonna (S. 61). Vgl. Gerola, Rassegna d'Arte IX (1909), 1. Ein zweites eigenhändiges Exemplar von großer farbiger Kraft in der Sammlung Conte Contini-Bonacossi, Rom.

Anm. 59. Typus von Madonna und Kind sowie die Hände nötigen, das Bild etwa an dieser Stelle zu bringen. Berenson datiert es beiläufig (Ven. painting 73) gegen 1480. — Genaue Wiederholung auf von Strahlen durchzogenem Goldhintergrund im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, Nr. 10, nach meiner Ansicht gleichfalls Original späterer Zeit, zeitlich nahe der Madonna Booth (S. 113). Ein drittes, meines Erachtens geringeres Exemplar in der Pinakothek in Treviso (Abb. Boll. d'Arte, 2. Serie, VI [1926/7], 472; hier die Ansicht ausgesprochen, daß keines der drei Exemplare ganz eigenhändig ist).

Anm. 60. Mir im Original nicht bekannt. Das Motiv, daß das Kind sein rechtes Bein über die

Hand der Mutter geschlagen hat, findet sich auf den folgenden Bildern sowie bei dem der Madonna dell' Orto (S. 77).

Anm. 61. Durch weitgehende Übermalung fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt, doch ist der originale Kern allgemein anerkannt (Cr.-Cav. 151/2, Morelli, Gal. 343). Die Form der rechten Hand ganz ähnlich der linken der Madonna dei begli occhi (S. 64). Berenson (Study 76) „may have been designed as late as 1475".

Anm. 62. Aus der Sammlung Conte Maniago-Spilimbergo. Publiziert von Valentiner in A Catalogue of early Italian paintings, New York 1924, Nr. 44. Mir im Original nicht bekannt. Eng verbunden den folgenden; man beachte unter anderem den Typus des Kindes und dessen linke Hand.

Anm. 63. Aus dem Ufficio dei Regolatori alla scrittura im Dogenpalast 1808 in die Brera übertragen. Von Cr.-Cav. 152 früher datiert, als es hier geschieht, aber auch in Zusammenhang mit den Bildern der Madonna dell' Orto und in Rovigo gebracht; ähnlich Venturi 304. Berenson (Ven. painting 77) rückt das Bild dicht an die Madonna Platt (S. 46) und den Pesaro-Altar; derselbe (Study 77) „its date may well be 1475".

Anm. 64. Aus dem Magistrato dei Governatori delle Entrate im Palazzo Camerlenghi (Ludwig, Jahrb. preuß. Kunstsamml. XXIII [1902], 42). Später lange in der Chiesetta des Dogenpalastes. Die alte Zuschreibung an G. B. verlor sich gegen 1800 (s. Ludwig-Molmenti, Carpaccio 23). Bisher nicht nach seinem vollen Wert gewürdigt. Cr.-Cav. erwähnen das Bild nicht; Venturi 354 „imitazione primitiva da G. B.". Berenson (Ven. painting 82) stellt es mit der Morelli Madonna (S. 59) zusammen und nennt Bonsignori als vermutlichen Maler.

Anm. 65. Abweichend von den vorhergehenden; der Typus des Kindes mit der eingedrückten Nase der gleiche. In der Literatur allgemein übergangen. Im Katalog der Sammlung von 1925 dem P. M. Pennacchi zugeschrieben.

Anm. 66. Im Inventar des Kunstbesitzes der Farnese in Parma von etwa 1680 aufgeführt (Campori, Raccolta di cataloghi 224); von dort nach Neapel im 18. Jahrhundert (siehe Katalog von de Rinaldis 1928, 21). Übereinstimmend mit dem Pesaro-Altar zusammengestellt, meist etwas später angesetzt (Cr.-Cav. 159, Venturi 314, Berenson, Ven. painting 99 ff.). R. Fry 27 weist darauf hin, daß unter den Gebäuden rechts von Christus das Grabmal des Theoderich und der Campanile von S. Apollinare in Ravenna wiedergegeben sind. — Mit dem jugendlichen Apostel rechts vergleiche den Engel links der Berliner Pietà (S. 74); es ist darin bereits der Typus des Sebastian der „Allegorie" (S. 87) vorweggenommen.

Anm. 67. Aus S. Michele di Murano vom Altar des Marin Zorzi, entstanden zwischen 1475 und 1478 oder 1479 (vgl. Ludwig-Bode, Jahrb. preuß. Kunstsamml. XXIV [1903], 131). Ridolfi 66/7 führt es unter den Werken G. B.s auf; später, seit Boschini, als Werk des Cima. Im 19. Jahrhundert in Casa Roncalli, Bergamo, von dort 1903 für Berlin erworben. Cr.-Cav. 278 als Previtali; Venturi 695 hält an der früheren Zuschreibung (L'Arte VI [1903], 105) an Bartolomeo Veneto fest. Berenson 49 Anm. Geringe Kopie mit Varianten von Fil. Mazzola, datiert 1497, in der Galerie in Straßburg. Die Figuren des Hintergrunds und die Stadt am Fluß häufig in venezianischen Bildern um 1500 kopiert (Venturi, l'Arte II [1899], 432 ff.). Die Figur des vorn rechts liegenden nackten Mannes als Bacchus von Mocetto (B. 6) gestochen (Riv. d'Arte 1904, 107; vgl. B. Baron. Mad. Verona IV [1910], 44). In der Burg rechts erkannte Ludwig mit Wahrscheinlichkeit Monselice.

Anm. 68. 1865 von Conte Mocenigo di Sant' Eustachio, Venedig, erworben. Gemalt für den Dogen Giovanni Mocenigo, die Inschrift meist auf Stiftung des Bildes anläßlich der Pest von 1478 gedeutet. Die Angabe des Katalogs — completed after 1485 — beruht nach Mitteilung von W. G. Constable auf Familientradition. — Die Attribution an Carpaccio bei Cr.-Cav. 197 Anm. hat ebenso wenig Anklang gefunden, wie die an L. Bastiani (Ludwig, Rep. f. Kunstw. XXIII [1900], 278). Venturi 556: „si connette à Giovanni Bellini, pur riflettendo forme proprie anche di Gentile". Berenson, Ven. painting 80, beobachtet Beziehungen zu sicheren Werken des G. B. — Die Madonna zeigt bereits den Typus, der in den achtziger Jahren von G. B. voll ausgebildet wird; absolut bellinesk ihre Hand. Für die Zuschreibung an G. B. spricht besonders Landschaft und Wolkenbildung. Befremdend die Form des

Thrones und die Anordnung der Madonna darin, beides eher im Sinn des Gentile B. (vgl. dessen Madonna der Nat.-Gal.). Die beste Erklärung scheint mir: der Besteller hatte den Auftrag an Gentile B. gegeben, dieser bei Abreise nach Konstantinopel 1479 übergab das Bild dem Bruder, der es in der Hauptsache ausgeführt hat. Ich bemerke, daß vor Jahren Paoletti sich ähnlich geäußert hat (vgl. Arte e Storia XXVI [1907], 54). Vgl. ferner A. L. Mayer, Pantheon V, 1930, 20.

Anm. 69. Auf einem Schloß der Fürsten Fugger entdeckt und publiziert von A. L. Mayer, Burl. Mag. XLVIII (1926), 219. Auf der Rückseite (war) die gleichzeitige Inschrift mit Namen des Dargestellten und dem Datum: adi XX di zugno MCCCCLXXIIII (1474). So stark antonellesk, daß man Bekanntschaft mit Portraits von Antonello schon vor dessen Ankunft in Venedig voraussetzen muß (s. die von Hadeln, Burl. Mag. LI [1927], 4 geäußerten Bedenken).

Anm. 70. Als Antonello im Besitz des Baron Schickler in Paris; publiziert von L. Venturi, L'Arte XI (1908), 448, als A. Vivarini (zusammen mit dem Salting Portrait, S. 122 l.); ebenso A. Venturi 422. Diese Attribution bestätigt durch Berenson (Study 59 „closest to Antonello"). Als G. B. bei Valentiner, A Catalogue of early Italian paintings, 1926, Nr. 42.

Anm. 71. Aus dem Besitz der Contesse de Béarn, Paris; von Berenson früher (Lor. Lotto [2] 1901) A. Viviarini zugeschrieben. Ebenso Venturi 432. Man vgl. das (einzige) signierte Bildnis dieses Meisters, jetzt Nat. Gal. Nr. 2672 (Abb. Venturi 435). — Dieses Porträt ist besonders stark durch Antonellos Bildnisse beeinflußt. Mir im Original nicht bekannt.

Anm. 72. Früher bei Earl of Brownlow, Ashridge Park. 1786 in Venedig erworben, dann Sammlung Hume. Traditionell als Porträt des B. Colleoni ausgegeben. Von R. Fry, Burl. Mag. XXI (1912), 48, dem Gentile B. zugeschrieben, nicht vor 1500 entstanden; von Berenson (Study 58) wiederum A. Vivarini, um 1490. Dem G. B. zuerst von Hadeln gegeben (Burl. Mag. LI [1927], 4). M. A. Michiel sah im Hause Marcello in Venedig „el ritratto piccolo de M. Jacomo Marcello suo avo, Capitan generale dell' armata" von G. B. (ed. Frizzoni 171). Der antonelleske Einschlag veranlaßt mich, dieses Porträt früher zu datieren als andere, um 1480. Mir im Original nicht bekannt.

Anm. 73. Im 18. Jahrhundert in Capodimonte bei Neapel. Frühere Provenienz unbekannt (vielleicht Nr. 49 des Inventars von Fulvio Orsino, s. g. Selbstbildnis des G. B.?). Gegen die alte Zuschreibung an G. B. Morelli (Gall. Borghese, 317 Anm.), der es für ein vorzügliches Werk Antonellos aus dessen letzter Zeit erklärte; ebenso Berenson. Venturi (L'Arte, XXXII [1929], 204) hält seine frühere Zuschreibung an Lor. Costa aufrecht. — Die größere malerische Weichheit zusammen mit der Auffassung des Modells geben m. E. für G. B. den Ausschlag.

Anm. 74. Aus Sammlung Solly. Die alte Zuschreibung an Mantegna (Katalog von Waagen, 1832, Nr. 24) seit langem aufgegeben (vgl. Morelli, Gal. Berlin 79). Mit Fry 26 und J. P. Richter, Mond Collection 76, halte ich diese Fassung für die reifste und späteste; Berenson dagegen (Study 77) setzt dieses Bild früher an als das in Rimini. Die Datierung des Berliner Kataloges — um 1465 — (ähnlich Fry) ist m. E. um mindestens ein Jahrzehnt zu früh. Der Engel rechts hat den tiefen Blick der folgenden Madonna.

Anm. 75. 1875 von einem Antiquar in Turin erworben. Von Venturi 319 mit den auch hier folgenden Bildern zusammengestellt. Weiterentwicklung des Typus der Rovigo-Madonna (S. 61); die Form der linken Hand bereits die der rechten der Frari-Madonna (Titelbild). Schon Morelli (Gall. Borghese 341) hob die weitgehende Übermalung dieses schönen Bildes hervor.

Anm. 76. Aus Sammlung Contarini. Cr.-Cav. 156 datieren es unmittelbar nach dem (verbrannten) Altar in S. Gio. e Paolo. Ein zweites gleichwertiges Exemplar, mit veränderter Landschaft, früher in Piove di Sacco, jetzt Conte A. Contini-Bonacossi, Rom.

Anm. 77. Aus dem Magistrato del Monte Novissimo im Palazzo Camerlenghi (Ludwig, Jahrb. der preuß. Kunstsamml. XXIII [1902], 53; eine Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellung ib. XXII zu 194). Cr.-Cav. 152, „a school piece". Der Typus der Madonna bereits der aus den Hauptwerken der achtziger Jahre bekannte; daneben, wie auch der Katalog der Akademie hervorhebt, sind mantegneske Spuren noch bemerkbar (die Falten der Ärmel).

Anm. 78/79. Zu Füßen des Altars Grabstätte des Luca Navagero, mit dem Datum 1485 (Cicogna, Iscrizioni II, 260—61); doch ist es unsicher, ob sie mit dem Bilde darüber in Zusammenhang steht, wie es Cr.-Cav. 151 — welche das frühere Entstehen des Bildes hervorheben — annehmen. Eine Wiederholung (mit der Variante, daß auf der Balustrade ein offenes Buch liegt) von O. Mündler, Paris, in Bergamo erworben, ist in dem Stich von Gaillard (Gaz. B. Arts XX [1866], 286) bekannt (später im Besitz von Prinz Napoléon, versteigert 1872, Borenius bei Cr.-Cav. loc. cit.). — Das nicht unwesentlich abweichende Exemplar in Berlin, 1905 erworben, ist etwas später entstanden (vgl. Berenson, Ven. painting 178).

Anm. 80. Aus S. Domenico, Monopoli, zuerst veröffentlicht von Frizzoni, Boll. d'Arte VIII (1914), 17; er datiert um 1490. Venturi 291 setzt das Bild, gleich nach der Brera-Pietà und vor dem Pesaro-Altar, sicher wesentlich zu früh an. Ich folge in dem zeitlichen Ansatz Berenson, der es (Ven. painting 101) dicht an den S. Giobbe-Altar stellt. — Auf der Rückseite der Tafel Vorzeichnung eines nackten Jünglings neben Pferd (Abb. b. Frizzoni 18), der einerseits an die Heiligen im Rahmen des Pesaro-Altares, anderseits an eine der Allegorien in Venedig (S. 91) erinnert. — Mir im Original nicht bekannt.

Anm. 81. Die Photographie mir von dem verstorbenen G. von Terey mitgeteilt, die Zuschreibung an G. B. geht nach seiner Angabe auf B. Berenson zurück. Mir im Original nicht bekannt. Die nahe Beziehung zu dem vorhergehenden springt in die Augen. Die Verschiedenheit der Maße verbietet die Annahme, daß sie zu dem gleichen Altar gehört haben.

Anm. 82. Früher Palazzo Papafava, Padua. Von Cr.-Cav. 272 dem Basaiti zugeschrieben (ebenso das folgende). Es ist hier nicht der Ort, die grenzenlose Verwirrung, die mit dem Namen Basaiti angerichtet worden ist, in Ordnung zu bringen. Hier sei nur bemerkt, daß Basaiti, soweit wir sehen, in keinerlei direkter Beziehung zu G. B. gestanden hat. — Die Landschaft, namentlich die Felsen im Vordergrund, eng verwandt der auf dem hl. Franz (S. 84). In der Ferne links ein Campanile, ähnlich den ravennatischen (vgl. S. 66). In der venezianischen Guidenliteratur wird ein Altar mit dem hl. Hieronymus in S. Maria dei Miracoli erwähnt (Sansovino, 1661, 79, Boschini, C. R. 5).

Anm. 83. 1855 aus Privatbesitz, Venedig, erworben. In der Galerie noch heute als Basaiti katalogisiert. Die hohe malerische Vollendung, die Feinheit des landschaftlichen Hintergrundes, die Beobachtung der Wolken zeugen ebenso gegen diesen, wie für G. B. Die Gestalt des Heiligen nach dem gleichen Vorbild wie das vorhergehende; das Bild jedoch sicher später entstanden.

Anm. 84. Im Hause des Taddeo Contarini von M. A. Michiel (ed. Frizzoni 168) beschrieben, mit der nicht ganz klaren Bemerkung „cominciata da lui a M. Zuan Michiel e ha un paese propinquo finito e ricercato mirabilmente". Dies hat zu der Ansicht geführt, G. B. habe das Bild nicht ganz vollendet. Ich verstehe den Passus so, daß G. B. ursprünglich das Bild für einen anderen Besteller — Zuan Michiel — begonnen hat, als Contarini, der es 1525 besaß. Den Schluß interpretiere ich: „e ha (nämlich S. Francesco) un paese propinquo (dicht dabei eine Landschaft) finito e ricercato mirabilmente (wunderbar vollendet und ausgeführt); m. E. die einzig mögliche Erklärung. — Lange auf dem Land in England (1857 in Manchester von Mr. Dingwall ausgestellt; nach Angabe Burgers, Tresors d'art exposés à Manchester, 1857, 77, durch Buchanan nach England gebracht); 1912 in der R. Academy. Cr.-Cav. 158. R. Fry (s. Literatur bei Borenius): Basaiti. Alles, was gegen diese Ansicht zu sagen ist, hat Berenson (Ven. painting 95 ff.) vorgebracht (der hier S. 103 die zwei vorhergehenden, sowie den Hieronymus Benson S. 159 unter Basaiti aufführt). Berenson datiert etwa 1480. Eingehend gewürdigt von Venturi 310 ff.

Anm. 85. Aus der Kirche S. Giobbe (Job) im Stadtteil Canareggio; dort auf dem zweiten Altar rechts (Zanetti, Della pittura veneziana, 1771, 52; Moschini, Guida, 1815, II, p. 58; Cicogna, Iscrizioni, VI, 503, erklärt, das Wappen am Altar nicht deuten zu können). Die dargestellten Heiligen sind: Franziskus, Hiob, Johannes d. T. — Dominikus, Sebastian, Ludwig. Bereits in der Cronachetta des M. Sanuto 1493 gelobt: delle belle cose habbi fatto et bene (bei Paoletti, Architettura II, 185 Anm.); ebenso Vasari 155; Ridolfi 66. Cr.-Cav. 162. Über die Datierung gehen die Ansichten auseinander. M. A. Sabellicus, de Venetae urbis situ (Ori-

ginalausgabe undatiert, nach Moschini, Guida, Einl. VIII von 1492, wahrscheinlich um 1489/90 entstanden; 2. Ausgabe 1502) sagt (fol. b/III recto) „... i. b. tabula insignis quam ille inter prima suae artis rudimenta in apertum rettulit". Über dieses unmittelbar zeitgenössische Urteil kann man nicht hinweggehen, wie Fry es tut (33, ihm stimmt Borenius — Cr.-Cav. l. c. Anm. — zu). Berenson (Ven. painting 102) datiert: um 1483.

Anm. 86/87. Nachlaß Renier (1833). Der Typus der Madonna verwandt den Madonnen S. Giobbe und Frari, das Kind nahe zu dem ersten Altar. Die Heilige rechts vgl. mit Sebastian des S. Giobbe-Altares. Das Bild muß in nahem zeitlichen Zusammenhang mit diesem entstanden sein. So auch Cr.-Cav. 161. Ähnlich Berenson, Ven. painting 84; Venturi 348. — Die Wiederholung in Madrid aus dem Besitz Philipps V. weicht in zu vielen Einzelheiten ab, um als Kopie angesprochen zu werden. Die rechte Hand der Maria ähnlich auf der Madonna (S. 112). Maria trägt auf beiden Exemplaren ein Gewand, das auf Bildern der achtziger Jahre häufig ist (vgl. S. 108).

Anm. 88. 1793 im Tauschweg aus der Wiener Kaiserl. Galerie nach Florenz. — Den Gegenstand hat G. Ludwig (Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXIII [1902], 163 ff.) erläutert: das irdische Paradies, wie es das Gedicht Pèlerinage de l'âme des G. de Deguilleville (erste Hälfte 14. Jahrhundert) im Purgatorium schildert. — Meist Ende der achtziger Jahre datiert. Fry 38 ff. weist, wie schon Ludwig, auf die Verwandtschaft von Hiob und Sebastian mit den Heiligen im S. Giobbe-Altar hin; die Beinstellung Sebastians hier ist mit der des Hiob dort (im Spiegelbild) identisch. Berenson (Ven. painting 100) datiert um 1488; Venturi 340 nach dem Murano-Altar von 1488. Ich bin geneigt, das Bild etwas früher zu datieren.

Anm. 89. Mir nur aus Photographie bekannt, die ich B. Berenson verdanke. Soviel ich sehe, nirgends in der Literatur erwähnt.

Anm. 90. Aus englischem Privatbesitz. Ebenfalls in der Literatur nicht erwähnt.

Anm. 91—95. Nachlaß Contarini 1838. Vielleicht identisch mit den Täfelchen, die im Testament des Catena von 1530 als Schmuck eines restello erwähnt werden (Cr.-Cav. 166). Diesen Begriff hat G. Ludwig erklärt und die Bilder zu deuten versucht: Venez. Hausrat in Ital. Forschung. I/1906, 187 ff. Seine Deutungen sind: 1. Perseverantia (der sinnliche und der tugendhafte Mann), 2. Fortuna inconstans (die Barke des Glücks), 3. Summa virtus (Inbegriff der Tugenden — Temperantia, Fortitudo und Justitia), 4. Prudentia, 5. Entlarvung der Schande. — Von Cr.-Cav. unmittelbar nach den zwei Altarbildern von 1488 besprochen; ähnlich Fry 40 (not later than the early nineties); später scheint sie Venturi 354 ff. anzusetzen. Ich halte diesen Termin für etwas zu spät. Für den nackten Mann verweise ich nochmals auf die Zeichnung der Rückseite des Petrus Martyr (S. 80); man beachte die noch an frühe Bilder erinnernde Handform der gleichen Figur.

Anm. 96. Von mir zuerst veröffentlicht (Cronache d'Arte III [1926] 274); damals im Kunsthandel Florenz. An dieser Stelle wegen mannigfacher Beziehungen zu den Allegorien — die ich damals auch gegen 1490 datierte — gebracht; doch ist spätere Entstehung nicht ausgeschlossen. Die von anderen ausgesprochene Vermutung, das Bild sei ein Werk des Ercole Roberti, ist nur bei Nichtkenntnis des Originals zu erklären.

Anm. 97. Wie und wann dieses Bild an seinen jetzigen Platz gekommen ist, ist ungeklärt; nach den Buchstaben der (später zugefügten) Inschrift rechts — links am Sarkophag die Original-Signatur — schon in früher Zeit. Cr.-Cav. 145 lassen das Bild auf die Pietà des Dogenpalastes folgen (sie stellen aber hier alle Bilder der Pietà zusammen). Berenson (Ven. painting 84 und 88) setzt dieses — und das Stuttgarter Bild (S. 99) — unter die zwischen 1480 und 1490 entstandenen Bilder (etwa 1483). — Wiederholungen in der Galerie in Padua (schon erwähnt von Cr.-Cav. 147; nach diesem Exemplar die Angabe der Maße), sowie im Schloß Gatschina (ohne Landschaft und ohne den schrägen Sarkophagdeckel).

Anm. 98. Aus Sammlung Solly. Original einer häufig wiederholten Komposition (auch mit der Variante des bartlosen Johannes, so Venedig, Akademie, Nr. 71, Padua, Nr. 423, ein geringes Exemplar). An dieser Stelle wegen der nahen Beziehungen zu der vorhergehenden Pietà, aus dieser heraus entwickelt; der malerisch freien Behandlung nach später entstan-

den (so auch Cr.-Cav. 147. Anm.). Die rechte Hand der Madonna auffallend verwandt der der Madonna auf der „Allegorie" der Uffizien.

Anm. 99. Aus Sammlung Barbini-Breganze 1852, früher Contarini (Cr.-Cav. 146. Anm.). Hervorragendes Werk frei aus der Komposition in Toledo entwickelt; zeitlich nahe zu dem Frari-Altar entstanden. Das Exemplar im Museum in Warschau (s. Abb. Zschr. f. b. Kunst, N. F. XXI [1910] 263) weist zahlreiche Varianten auf; es ist signiert von Mansueti (nach frdl. Mitteilung von Direktor Gembarzewski). Vgl. die Angaben im Katalog Stuttgart von Lange, 1907, 166.

Anm. 100. Aus Galerie Aldobrandini Rom, 1798 von Alvise Mocenigo dem Großherzog von Toskana geschenkt (Katalog 1926, Nr. 943). Im Zustand der Untermalung geblieben. Von Cr.-Cav. 147 mit Recht als das späteste dieser Bilder bezeichnet; von Morelli (Gal. Borghese 341) zu Unrecht herabgesetzt. Gehört in die nächste Nähe des Frari-Altares; annähernd gleichzeitig muß das Original der „Darbringung" (s. Anhang S. 189) entstanden sein, wo zwei der Figuren wiederkehren. Berenson, Ven. painting 91, datiert mit „um 1485" etwas zu früh.

Anm. 101. Cr.-Cav. 159 Anm. nehmen als möglich an, daß es eine von Boschini, Ricche minere, Dorso duro 36, in der Scuola della Carità erwähnte „testa del Salvatore" sein kann. Über solche Bilder liegen mehrfache Nachrichten vor. Ein Bild mit Christus von B. in der Guardaroba Estense 1493 (Campori, Racc. di cataloghi 2); ein anderes im Testament der Helena Trivisan von 1522 (Hadeln in Ital. Forsch. IV/90, 1). „Testa del Cristo in Maestà" im Hause Venier, bei Michiel (ed. Frizzoni 185). Vgl. auch Cicogna, Iscrizioni, IV, 274 und 349. — In dem Katalog der Sammlung Vendramin ist fol. 13 ein ähnlicher Kopf skizziert (s. Borenius, The picture gallery of A. V., 1923, T. 1). Davon abhängig ein Christuskopf des R. Marconi, Venedig, S. M. della Salute.

Anm. 102. Nachlaß Contarini 1838. Wichtig als das, außer dem Fuggerporträt (S. 69) früheste datierte Bild. Die Inschrift von Morelli, Gall. Berlin 79 — dem leider L. Venturi 384 Anm. sich anschließt — grundlos verdächtigt. Auch dem Stil nach gehört das Bild an die Stelle, die ihm das Datum anweist. Die Hauptgruppe etwas später auf dem Bild mit zwei Heiligen (S. 120) wiederverwendet. Vgl. Molmenti-Ludwig, Emporium XX (1904) 190 ff. — Durch Restauration besonders schwer mitgenommen.

Anm. 103. Aus englischem Privatbesitz; publiziert von Valentiner, A catalogue of early Ital. paintings 43. Das Kind stimmt in wesentlichen Zügen mit dem des Frari-Altares überein, ebenso der Madonnentypus. Petrus vgl. mit dem Kopf hinter Christus auf der Pietà der Uffizien. — Mir im Original nicht bekannt.

Anm. 104. Schon von Vasari 162 in der Sakristei der Kirche beschrieben, ebenso Ridolfi 70, der die beiden Hauptheiligen als Nikolaus (l. und Benedikt (r.) bezeichnet. Die rückwärtigen Heiligen in keiner der Quellen benannt. Fry 33, vertritt die Ansicht, daß es um 1485 begonnen wurde; das Jahr 1488 bedeute die Vollendung und Ablieferung. Cr.-Cav. 166/7. Venturi 330 erinnert für das Schema an Mantegnas San Zeno-Altar.

Anm. 105. Aus einer Nonnenkirche in Alzano Maggiore bei Bergamo (Ridolfi 71); Morelli, Gall. Borghese 340; Frizzoni, Le Gallerie dell'Accademia Carrara 1907, 64. Beide zitieren zwei Kopien von G. B. Moroni. — Meist zusammengestellt mit der Madonna der Nat. Gall. Nr. 280 (S. 124) und der mit den Cherubim in Venedig (S. 130). So Borenius bei Cr.-Cav. 160 Anm. und Berenson, Ven. painting 88, der die Morelli-Madonna mit der des Metropolitan-Museums (S. 118) verbindet, die ich alle etwas später ansetze. Die rechte Hand der Morelli-Madonna mit den leise das Kind berührenden Fingern wie auf der Frari-Madonna; es ist auch der Typus des Kindes dieser Zeit.

Anm. 106. Bis zum Tode des Bestellers 1501 im Palazzo Barbarigo, dann lt. Testament an die Kirche S. Maria degli Angeli, wo es Ridolfi 71 beschreibt. In der Guida Moschinis 1815, II, p. II/413, bereits als in S. Pietro Martire befindlich. Cr.-Cav. 166 ff. Die Feste rechts identisch mit der auf dem Pesaro-Altar, wie schon Ludwig, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXIV (1903), 137. Anm., beobachtet hat.

Anm. 107. Venetian Exhibition 1894/5 Nr. 163, von Lady Ashburton ausgestellt; damals meist

dem Rondinelli zugeschrieben. Erst R. Fry (Burl. Mag. XLVII [1925] 64) hat das Bild G. B. zurückgegeben; Periode des Frari-Altars. Das Kind wie das Christkind dort und auf dem Murano-Altar.

Anm. 108. Seit 1859 im Louvre, aus den Sammlungen Brentano, Prinz von Oranien und Lord Northwick (Katalog von S. de Ricci 1913, 18). Cr.-Cav. 183: G. B. mit Beihilfe des Basaiti. Seit Morelli (Gall. Borghese 346) meist Rondinelli zugeschrieben. Frizzoni (L'Arte IX [1906] 413) äußerte Zweifel und gab es allgemein als Schule des G. B. (ähnlich Künstlerfamilie B. 126). Das Bild gehört mit dem vorhergehenden eng zusammen (vgl. die Borte am Hals und das in kleine Parallelfalten gezogene Kleid der Maria, ähnlich schon auf der Madonna mit zwei Heiligen S. 86, vgl. auch S. 111 und 115). Der Petrus wie auf dem Bild S. 103.

Anm. 109. Vermächtnis der Königin Olga 1892. Nach der üblichen Zuschreibung an Rondinelli (s. Katalog 1907, Nr. 431) zuerst von Hadeln an G. B. zurückgegeben (Zschr. f. b. Kunst, N. F., XXXIII [1922] 112), der richtig Ende der achtziger Jahre datiert und in der Stadtansicht Vicenza erkennt. Die untere Partie des Kindes wie auf Frari-Altar. Schwer durch Übermalung beeinträchtigt.

Anm. 110. Das Bild führt in der Galerie den Namen Rondinnelli. Cr.-Cav. 187 Anm. sehen sich an Pasqualino erinnert. Nach häufiger Untersuchung halte ich das Bild für Original des G. B. Mindestens hat es eine berühmte Komposition von ihm gegeben, von der mir eine Reihe Wiederholungen bekannt sind: 1. mit zwei Heiligen, früher London, Sir B. Samuelson (Ven. Exhib. 1894/5, Nr. 143), dann bei Kleinberger, Paris; 2. mit zwei Heiligen, Bild des P. Duja, Uffizien Nr. 904, unbedeutend variiert. Die ff. mir nur in Photo bekannt; 3. Kunsthandel, Rom 1910 (in Landschaft); 4. Paris, Wildenstein, Madonna gegen Vorhang, rechts Landschaft; 5. Sale Christie, 25. März 1927 (Photo Sir Robert Witt); 6. Bergamo, Contessa Brentani, mit einzelnen Varianten, datiert 1489 (Berenson, Ven. paint. 118). Endlich geht das Kind der bellinesken Madonna in S. Fantino, Venedig (Photo Alinari 1831, 1) auf den Typus dieses Bildes zurück.

Anm. 111. Versteigerung Carl Moll, Wien (Berlin, Cassirer-Helbing, 1917, Nr. 15; aus Sammlung Folco, Vicenza, dann Rovigo). Kopien von Pietro da Messina, Venedig, S. Maria Formosa (Abb. Rass. d'Arte XIII [1913], 58) und im Museo Civico, Padua, Nr. 25, in Landschaft (L'Arte IX [1906], 321). Ein stark variiertes Exemplar bei Graf Pourtalès, Schlesien, war 1898 in der Berliner Renaissance-Ausstellung (Katalog Nr. 28). Vgl. Anhang S. 192.

Anm. 112. Aus englischem Privatbesitz. Vielleicht das Bild, das Jeronimo Hollivier 1528 der Kirche der Madonna dell' Orto vermachte, worauf das Porträt seines verstorbenen Bruders Marin zu sehen war (Paoletti, Raccolta 15). Mehrere Exemplare der Madonna mir bekannt: 1. New York, Sir J. Duveen (ehemals Wien, wohl identisch mit Inventar Leopold Wilhelm, Nr. 341; Jahrb. d. A. H. Kaiserhauses, I [1883] CVI). Hintergrund Vorhang; 2. Kopie von Catena, Dresden Nr. 64 A, mit Zufügung von zwei Heiligen; 3. Privatbesitz Venedig, wie Arbeit des frühen Tizians mit Zufügung des Johannesknaben links. Vgl. ferner Madonna der Sammlung Heugel, Paris (Reinach, Rep. b. 150), von Berenson (Rass. d'Arte XIII [1913], 67) Pietro da Messina zugeschrieben. Endlich sei bemerkt, daß die rechte Hand der Maria und das Motiv der über die Brust gekreuzten Arme des Kindes auf dem Bild des Carpaccio in Berlin (Nr. 14) verwendet sind. Vgl. auch den frühen Catena, Baltimore, H. Walters (Berenson, Ven. painting fig. 101).

Anm. 113. Wie Berenson zuerst beobachtet hat, kommt diese Komposition auf dem Galeriebild des Teniers in Brüssel vor (vgl. Frimmel, Kl. Galeriestudien III [1893], 30 Anm.; Nr. 274 des Inventars Erzhzg. Leopold Wilhelm). Dies ist das Bild jetzt Detroit. Vorher bekannt war die Madonna Galliccioli, jetzt Bergamo, Akademie (Berenson, Study 95, Abb.). Ein drittes Exemplar war bei G. von Mallmann in Berlin (Versteigerung Lepke, Juni 1918, Nr. 34); aus Rom stammend.

Anm. 114. Aus Sammlung Baron Lazzaroni, Paris (Venturi 346/7), Berenson, Ven. painting 81 ff., datiert wenig nach 1480, nahe zum S. Giobbe-Altar. Typus der Madonna und Kind veranlassen mich, zwischen 1488 und 1490 zu datieren (noch etwas später: Venturi, L'Arte

XII [1909], 319). Geringe Wiederholung war in Sammlung Khanenko, Kieff. — Mir im Original nicht bekannt.

Anm. 115. Nach Cr.-Cav. 138 Anm. 185 Anm. und II, 203 wesentlich von Rondinelli, dem es Morelli, Gall. Borghese 345, ganz gibt (Signatur sei gefälscht). Diese Ansicht ist dogmatisch geworden, trotz der zwei signierten Wiederholungen der Madonna (ohne den Täufer) von Rondinelli in den Galerien Doria und Corsini in Rom, die den Unterschied zwischen Meister und Schüler augenfällig machen (vgl. Spätwerke T. XXV). Gegen die Zuschreibung an R. Borenius, Felix Ravenna I/1911, 8 ff., Hadeln, Zschr. f. b. Kunst, N. F. XXIII (1911, 2), 289 ff., beide jedoch gegen Eigenhändigkeit des Doriabildes (im Gegensatz zu Hadeln betrachte ich den fortfliegenden Vogel als Zutat R. s.). Kopie des Doriabildes Sammlung Baracco, Rom (Ricci, Venezia I, 1920, 12). Weitere Exemplare der Madonnengruppe ohne Täufer: Amsterdam, G. vom Rath, wohl von Catena (in Landschaft), Budapest, R. Rath (Burckhardt, Cima, 121), Venedig, Principe Giovanelli, Vente Princesse d'Arenberg, Brüssel 1926, Nr. 102; mit zwei Heiligen von Catena, New York, N. Salomon (Berenson, Ven. painting fig. 102). Weitere Repliken bei Cr.-Cav. 138. — Die Komposition ist aus der Madonna Moll (S. 111) heraus entwickelt.

Anm. 116. Aus Sammlung Sir Charles Eastlake (Waagen, Treasures of art II, 265), dann Ch. S. Hayne (versteigert London 1904, Art Journal 1904, 207; hier die Angabe: formerly an altarpiece and the property of the Pesaro family). Später E. Simon, Berlin, dann Baron Schlichting, Paris; 1914 dem Louvre hinterlassen. Hadeln (Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XLV [1924], 206) hat den Zusammenhang mit einem im Stich von Mocetto erhaltenen Altarbild, das er G. B. zuschreibt, dargelegt (den übrigens schon B. Baron, Mad. Verona IV [1910], 46 beobachtet hatte). Von A. Vivarini, Venedig, Akademie Nr. 618, benutzt; vgl. auch Previtali, Venedig, S. Giobbe (Cr.-Cav. 280). — Cr.-Cav. 183 Anm. sehen die Beihilfe des Basaiti in dem Bilde; m. E. ist der Gehilfe, dem wesentlicher Anteil gebührt, Pasqualino (vgl. dessen Bild der Sammlung Novack, Prag, Abb. bei Frimmel, Handbuch d. Gemäldekunde 166). Auf Benutzung durch Catena in dem Anm. 115 erwähnten Frühwerk weist Berenson (Ven. painting 244) hin. Das segnende Kind benutzt (variiert) von Catena, Budapest Nr. 102.

Anm. 117. Die Madonnengruppe (ohne Stifterporträt), lange bekannt durch das Bild in der Scalzi-Kirche, Venedig; letzteres zu sehr entstellt, um sicheres Urteil zu gestatten (Cr.-Cav. 185 Anm.). Nach Angabe in Sedelmeyers Katalog, the twelfth hundred of paintings 1913, Nr. 30 aus einer venezianischen Kirche; zuletzt bei M. von Nemes, München. Die Madonna von den anderen Exemplaren durch die großgeöffneten Augen verschieden, wie schon Hadeln (Zschr. f. b. Kunst, N. F. XXIII [1911/12], 289) beobachtet. Signierte Kopie von F. Mazzola, Padua, Nr. 411 (Salmi, Rass. d'Arte XVII [1917], 7). Zu einer thronenden Madonna umkomponiert von Fr. Tacconi, London, Nat. Gall. Nr. 286; hier das Datum 1489. Berenson (Ven. painting 113/4) glaubt, daß das Original G. B.s von Tacconi getreu kopiert sei. Ich nehme an, daß die Komposition 1489 gerade entstanden war. Die die Stirn fast deckende Binde kommt nur hier, auf der Madonna Schlichting und auf zwei Exemplaren der Oldenburg-Madonna (S. 128) vor. Das Motiv, daß die Madonna ein Knie höher gestellt hat als das andere, mehrfach auf Bildern dieser Zeit.

Anm. 118. Publiziert von R. Fry, Bull. Metropol. Mus. Oct. 1908 (mir nicht zugänglich); ausführlich Berenson, Ven. painting 84 ff., der frühe achtziger Jahre datiert. Ich setze dieses Bild, wie er, nach der Madonna Huntington (S. 114) und vor der Madonna Salomon (S. 127) an, aber die ganze Gruppe gegen 1490 und später. Es ist der Typus der Madonna, der sich von dem des San Giobbe-Altars zu dem verfeinerten der Madonna zwischen Paulus und Georg (S. 120) entwickelt hat; letzterer eng verwandt. Mit vorhergehendem Bild hat es die Einfassung des Mantels mit Goldstreif gemeinsam, der auch bei der Madonna Willys (S. 131) vorkommt; am frühesten bei der Madonna d. alberetti. Mir im Original nicht bekannt.

Anm. 119. Aus Galerie Baranowsky, Wien 1833. Ein zweites Exemplar der Komposition in der Galerie in Urbino, dem L. Venturi, L'Arte XXVI (1923), 274 (Abb.) den Vorzug gibt. Die

Mittelgruppe ist häufiger wiederholt worden, als irgendein anderes Bild von G. B.; ich kenne mindestens zwölf Wiederholungen, von denen ich die wichtigsten zusammenstelle: 1. von Rondinelli, Gal. Doria (Venturi, fig. 382); 2. derselbe als Altarbild auf einem Bild der Brera, Nr. 177; 3. Stockholm, Universitätssammlung (von Sirèn als Rondinelli publiziert, Stockholms Högskolas Samling 1912); 4. von Lattanzio da Rimini, Berlin, Schloßmuseum (publ. von Fiocco, Boll. d'Arte, N. S. II [1923], 363); 5. von Catena mit zwei Heiligen, Glasgow (Venturi, fig. 349). Weitere anonyme Repliken in Königsberg (Berlin Depot Nr. 1273); Indianopolis, Museum; andere bei Ricci (vgl. Anm. 116), und in Privatbesitz. Die Madonna allein, kombiniert mit dem Kind der Madonna mit zwei heiligen Frauen, Venedig (S. 86) in Liverpool, Roscoe Samml. Nr. 30; das Kind allein auf dem Altarbild von Catena im Dogenpalast (Venturi, fig. 347). — Cr.-Cav. 160. Katalog Frankfurt von Weizsäcker 1900, Nr. 35.

Anm. 120. Vermächtnis Renier 1833. Eine Wiederholung, an Stelle Georgs die hl. Katharina, in Budapest, Samml. Palffy, Nr. 7 (Terey, Kunstchronik 3. IX — 1915 — Sp. 55). Das Kind genau nach dem der Madonna degli alberetti (S. 102), ebenso Anordnung der Hände der Madonna; der größeren malerischen Weichheit nach etwas später als diese. Cr.-Cav. 165 datiert mit „zwischen 1483 und 1487" sicher zu früh. Venturi 353, nach der Madonna degli alberetti. — Ein dem Paulus verwandter Greisenkopf von G. B. bei Cav. Volterra, Florenz.

Anm. 121 l. Seit dem 18. Jahrhundert in England nachweisbar. Von Ch. F. Murray, London, ausgestellt R. Academy 1902, Burlington Club 1912 (Katalog Nr. 30) als Antonello (Venturi 86: scuola Ant.). Mit der Sammlung Murray versteigert 1914, Paris, Salle Georges Petit (Katalog Nr. 1). Zuerst von Borenius (Cr.-Cav. 63 Anm.) A. Vivarini zugeschrieben (zusammen mit r); ebenso (1913) Berenson, Study 39, und Colins Baker, Burl. Mag. L (1927) 23. Vgl. mit hl. Georg des vorhergehenden Bildes.

Anm. 121 r. Vermächtnis Misses Cohen 1906. Man vgl. gleichfalls mit dem hl. Georg des Venezianer Bildes; größere Verwandtschaft zwischen wirklichem und Idealporträt ist schwer möglich. Colins Baker: von einem unbekannten Schüler des G. B. Dagegen Suida, Burl. Mag. LI (1927), 187 für G. B.; er datiert etwa 1470, was sicher wesentlich zu früh ist.

Anm. 122 l. Vermächtnis Salting 1910; Venetian Exhibition 1893/4, Nr. 142 als Antonello ausgestellt. Ziemlich allgemein von da ab A. Vivarini zugeschrieben und mit dem Bildnis ehemals Schickler (S. 70) zusammengestellt (Venturi 422 beobachtet darin „signorilità belliniana"). In einer durch Übermalung bis zur Unkenntlichkeit entstellten Wiederholung dieses Porträts im Museo Correr, Venedig, fanden Cr.-Cav. II/432 Anm. die Ausführung mehr bellinesk, als antonellesk. — Das Porträt hat mit dem männlichen S. 121 r. in Kontur, Nasen- und Mundbildung auffällige Verwandtschaft.

Anm. 122 r. 1857 von Mr. Holford in Manchester ausgestellt; erst seit R. Academy 1893 (Nr. 154) und Venetian Exhibition 1894/5, Nr. 2, allgemein bekannt. Cr.-Cav. 180. Anm. „possibly by Antonello"; später u. a. Rondinelli zugeschrieben, trotz der zwar ungewöhnlichen, aber unzweifelhaften Signatur (die darunter befindliche Inschrift „Non Aliter" ist sicher nicht spätere Zutat, sondern entweder eine Devise — wie schon Burger, Trésors d'art, 1857, 74, vermutet — oder Beteuerung der Ähnlichkeit, wie etwa Dürers „Sic oculos" usw). An Feinheit der Zeichnung und der subtilen Malerei etwa der Madonna in Bergamo (S. 38) oder den Putten der Rimini-Pietà (S. 43) vergleichbar. R. H. Benson — The Holford Collection 1924, Nr. 22 — datiert um 1490. Versteigerung Holford, London, Juli 1927, Nr. 12.

Anm. 123. Auf der Rückseite der Tafel ein Bildfragment, worauf außer einem Stück eines Gewandes ein trockener Strauch mit Inschriftblatt: Joannes Bellinus Me Pinxit. Nach den überzeugenden Ausführungen von Cantalamessa, Le Gallerie Nazionali V (1902), 59, beides Fragmente einer Transfiguration von G. B., ursprünglich auf dem Hochaltar in S. Salvatore, nach Aufstellung des Bildes mit gleichem Gegenstand von Tizian im Kloster, wo es in der Ausgabe Boschinis von Zanetti, Descrizione di tutte le ... pitture, Venedig 1733, 186 (ebenso 1797, 111) angeführt ist. — Berenson (Venetian painting 122) bringt den Christus mit dem Christus des nur in Kopien erhaltenen Emausbildes (s. Anhang S. 184) von 1490 zusammen.

Anm. 124. 1855 aus venezianischem Privatbesitz. Cr.-Cav. 160 datieren zwischen Transfiguration, Neapel und S. Giobbe-Altar wesentlich zu früh; Fry 33: wahrscheinlich vor 1485; Venturi 351, nach Mad. d alberetti und vor der Mad. mit Paulus und Georg. Berenson (Ven painting 112), der eine Kopie im Museum in Worcester nachweist, präzisiert das Datum zwischen 1487 und 1489 (Hinweis auf die Madonna S. 118). Ich glaube, daß dies und die folgenden die wenigen Kompositionen sind, die man in das letzte Jahrzehnt verweisen kann. Das Kind und die rechte Hand der Madonna (beides im Gegensinn) verwertet Mocetto im Altarbild von S. Maria in Organo, Verona (Venturi fig. 407; V. 626 hatte den „putto belliniano" beobachtet), was bereits B. Baron, Mad. Verona IV (1910), 43 Anm. anführt, unter Hinweis auf weitere Benutzung in dem oberen Teil des Glasfensters in S. Giovanni e Paolo, Venedig.

Anm. 125. Aus Sammlung Solly 1821. Cr.-Cav. 156 datieren zwischen 1470/80 wieder wesentlich zu früh. Morelli, Gal. Berlin, 79, „Atelierbild". Borenius bei Cr.-Cav. l. c. denkt an Rondinelli (ebenso Felix Ravenna I (1911), 8 und Berenson, Ven. painting 118). Berenson (Dedalo IV [1923/4], 116) weist auf das faltenreich über die Brust gezogene Kopftuch der Maria hin, das sich u. a. auf dem Bild in Murano (S. 106), der Madonna mit zwei Heiligen in Venedig und den ff. findet; er datiert zwischen 1483 und 1490. Für die auffällige rechte Hand vgl. die ff., die linke ähnlich bei der Madonna S. 112.

Anm. 126. Vor wenigen Jahren im Londoner Kunsthandel. M. E. Hauptexemplar einer mehrfach vorkommenden Komposition. 1. London, Nat. Gall. Nr. 3078 (früher Lady Layard); 2. Fogg Art Museum, Cambridge (Collection of ... paintings, Cambridge 1919, Nr. 45 m. Lit.); 3. 1922 bei Prof. Paolini, Rom (mit dunklem Hintergrund, ohne Landschaft), gleichfalls Original von etwas strengerem Charakter. Zwei weitere wesentlich kleinere Wiederholungen, die eine in der Art des Bartolomeo Veneto, die andere im Charakter des Cima, sah ich im Handel in Rom und Paris. Alle diese Wiederholungen haben gemeinsam, daß das linke Bein des Kindes unter dem Mantel der Madonna verschwindet. Berenson, Ven. painting 115 ff., datiert gegen 1490; er erwähnt eine Kopie von Catena. — Publ. International Studio Oct. 1928, 54.

Anm. 127/8. Zwei Exemplare der gleichen Komposition mit Varianten, über die vgl. Berenson, Ven painting 89 ff. Im Gegensatz zu diesem halte ich die Madonna Salomon für die frühere, die ehem. Oldenburger für die spätere Fassung. — Das Bild S. 128 aus Sammlung Conde Montijo, Madrid, 1870, dann O. Mündler; bis in neueste Zeit in der Galerie in Oldenburg. Nicht als Original anerkannt von Bode und Hadeln (Zschr. f. b. Kunst, N. F., XXI [1909/10], 139); Borenius (Burl. Mag. XXIII [1913], 25) für G. B. — Die Kopie von Pasqualino, ehem. Sammlung Vieweg, Braunschweig (Verst. Lepke, Berlin, März 1930, Nr. 27), hat mit beiden Exemplaren einzelne Züge gemeinsam. — Über ein drittes Exemplar im Prov.-Museum, Bonn, aus Sammlung Wesendonk, Berlin, vgl. Katalog von Cohen 1927, Nr. 9; es steht der Oldenburger Madonna näher, weicht aber in Einzelheiten ab (blaue Stirnbinde, vgl. die Anm. zu S. 117). Hierin mit dem Bonner Exemplar übereinstimmend ein weiteres Exemplar, früher Mailand, jetzt Conte A. Contini-Bonacossi, Rom, Original von G. B., Vorlage des Bonner Bildes. Alle Exemplare unterscheiden sich von der Madonna Salomon in einem Detail: der Daumen der linken Hand des Kindes verschwindet hinter dem Kinn. — Die Madonna auf S. 128 hat mit der folgenden das Kastell auf Hügel gemeinsam. Die über Kopf und Stirn gestrichenen Haare des Kindes ebendort und bei der Madonna Willys (S. 131).

Anm. 129. Vermächtnis Dr. L. Mond 1924; aus der Sammlung Eastlake. J. P. Richter, The Mond Collection, 85 ff., setzt das Bild mit der Morelli-Madonna (S. 105) und der Allegorie der Uffizien in das letzte Jahrzehnt. Cr.-Cav. 183, unter den Bildern, bei denen Basaitis Mithilfe erkennbar sei. Berenson, Ven. painting 88, zu der gleichen Gruppe wie hier, die er 1480—85 datiert. Das Motiv erscheint aus dem Typus der Madonna Booth (S. 113) herausentwickelt, annähernd das Spiegelbild von dieser.

Anm. 130. Aus der Scuola grande della Carità. Von Cr.-Cav. 166 nahe an die Altäre von 1488 gestellt; ähnlich Fry 35, Berenson, Ven. painting 88 (etwas früher). Fry und Berenson

heben den Zusammenhang mit der Madonna Morelli (S. 105) hervor; ich bemerke, daß der Typus der Madonna hier charakteristisch sich von dem der achtziger Jahre entfernt.

Anm. 131. Zuerst m. W. publiziert von Berenson, Ven. painting 92 ff., der zwei der folgenden Wiederholungen aufführt: 1. Vicenza, Museum, Nr. 145 (gering); 2. Versteigerung Zoubaloff, 1917, Nr. 573, Photo Reali 677; 3. Wien, Privatbesitz, voll signiert; 4. Versteigerung Stillmann, New York 1927, Nr. 32 (im Gegensinn — vielleicht nur in der Abbildung ?); 5. ehem. Sammlung Stroganoff, Rom, signierte Kopie von F. Mazzola, variiert (Kind blickt auf Beschauer und zieht mit der Rechten an Schleife der Maria), Katalog von Munoz, Rom 1911, II, Nr. 21; 6. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 13, signiert von Antonello de Saliba (variiert). — Berenson datiert „früh i. J. 1488". M. E. eng zusammengehörig mit der Gruppe, die ich in das letzte Jahrzehnt setze. Die Hände der Madonna denen der Madonna mit Paulus und Georg (S. 120) verwandt. Mir im Original nicht bekannt.

Anm. 132 ff. Über die Mehrzahl der ff. Porträts vgl. Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XLIII (1922), 97 ff.; (dazu Hadeln, Burl. Mag. LI [1907], 7). — Aus Sammlung James Simon.

Anm. 134 r. Aus dem Münchner Kunsthandel, den folgenden blutsverwandt.

Anm. 134 l. Früher Privatsammlung Julius Böhler, München. Signiert.

Anm. 135 l. Bereits von Cr.-Cav. 180 aufgeführt, sonst meist übergangen. Erneute Untersuchung hat mich von der Echtheit des stark ruinierten Bildes überzeugt, für die auch Suida, Burl. Mag. LI (1927), 187 eintritt.

Anm. 135 r. Im Katalog Nr. 660 dem A. Vivarini zugeschrieben. Aus Versteigerung Haro 1911 (Reinach, Rép. d. 132). Vermutlich hat Suida, Pantheon V (1930), 250 dieses Bildnis im Auge, das er Andrea Solario zuschreibt. M. E. evident von der gleichen Hand, die das Bergamo-Bild gemalt hat.

Anm. 136 l. Cr.-Cav. 181 — Morelli, Gall. Borghese 346: Rondinelli; Inschrift gefälscht (!).

Anm. 136 r. Aus Sammlung Roscoe. Ebenfalls bei Cr.-Cav. l. c. Von Conway in seiner Publikation der Bilder in Liverpool 1884 T. 4 veröffentlicht. Durch unzählige Sprünge schwer beeinträchtigt; in der Auffassung dem Louvre-Porträt (S. 142) verwandt.

Anm. 137. Zuerst publiziert von Perkins, Rass. d'Arte (1911), 148; hier allgemein als Schule A. Vivarini gegeben. Ich bin von dem bellinesken Ursprung überzeugt. Mir im Original nicht bekannt. — Es sei hier auf ein Bildnis in Amerika (Pantheon IV [1929], 354) verwiesen.

Anm. 138. Zuerst in einem Inventar von 1783, als Selbstbildnis des G. B. aufgeführt, wogegen schon Cr.-Cav. l. c., Morelli wie oben. Die unbestrittene Echtheit wird noch durch das folgende weiter bestätigt.

Anm. 139. Versteigerung Lady Carnarvon, London Christie, 22. Mai 1925. — Vielleicht identisch mit dem im Arundel-Inventar erwähnten Bilde (Burl. Mag. XIX [1911], 286)?

Anm. 140. Vgl. Katalog von K. Madsen 1922, Nr. 5, mit treffenden Hinweisen auf verwandte Bilder und Literatur. Frizzoni, L'Arte XIII (1910), 401.

Anm. 141. Publiziert von A. L. Mayer, Pantheon V, 1930, 21. Mir im Original nicht bekannt.

Anm. 142. Vermächtnis Comte de Vandeuil 1902. Katalog S. de Ricci, 1913, Nr. 1158 A (Lit.).

Anm. 143. Publiziert von A. Venturi, L'Arte XXIX (1926), 68 ff. In einem Brief vom 3. 8. 1501 an Isabella d'Este als eben vollendet erwähnt; es war für deren Bruder Alfonso d'Este bestimmt (Luzio, Arch. stor. d. arte I [1888], 278).

Anm. 144. Aus Palazzo Grimani, Venedig, um 1800 nach England gebracht, 1844 in die Galerie. Das nie bestrittene Hauptwerk unter den Bildnissen. Der Vergleich mit dem 1507 datierten Porträt des Dogen (S. 162) veranlaßt, es in den Anfang seiner Regierungszeit (1501/2) anzusetzen.

Anm. 145/6. Kapelle und Bild Stiftung des Gio. Batt. Graziano Garzadori nach Rückkehr aus dem heiligen Lande. Entstanden zwischen Nov. 1500 und Dez. 1502 (D. Bortolan, S. Corona, Vicenza 1889, 263). Erwähnt von Ridolfi 71. Cr.-Cav. 170. G. B. hat sich durch die gleiche Darstellung von Cima in S. Gio. in Bragora, Venedig — vollendet 1494 —, beeinflussen lassen (R. Burckhardt, Cima 29). Die etwas abweichende Werkstattwiederholung aus S. Gio. del Tempio (Ridolfi 66), lange in Wien, Akademie, ist seit 1919 wieder in Venedig.

Anm. 147. Von Berenson in seiner Liste der Bilder G. B. zurückgegeben, sonst kaum erwähnt. Dem Gottvater des vorhergehenden Bildes so eng verwandt, daß annähernd gleichzeitige Entstehung anzunehmen ist (nicht zu dem Krönungsaltar gehörig!).

Anm. 148. Von G. Ludwig als das von Boschini als Cima in S. Cristoforo (zw. Venedig und Murano) beschriebene Bild erkannt; in die Galerie 1821 mit Slg. Solly. Katalog Waagen, 1832, Nr. 18: Basaiti; so auch Cr.-Cav. 270. Über die Datierung nach 1500 und vor 1506, wahrscheinlich etwa 1502/3, sowie über Benutzung einzelner Figuren s. Spätwerke 8 ff. Seither ist mir noch eine Rötelzeichnung nach dem hl. Franz im Londoner Kunsthandel begegnet; Hieronymus und Franziskus kommen als Halbfiguren auch auf einem Bild bei Sir H. Parry vor (Photo Mansell Nr. 47).

Anm. 149. In Florenz 1858 erworben. In der Galerie ausgestellt als M. Basaiti; so auch Cr.-Cav. 272. Vgl. Spätwerke, S. 12/3, wo einige Entlehnungen nachgewiesen werden. Vgl. ferner die betende Heilige auf der S. Conversazione, New York (S. 151; der Kopf ähnlich, die Anordnung der Hände identisch), sowie Brustbild einer betenden Maria, wohl von Bissolo, Sammlung Wedells, Hamburg. — Ich bemerke, daß Berenson, Ven. painting 138 ff., dieses und die Mehrzahl der im folgenden besprochenen Werke nur generell als Arbeiten der Werkstatt gelten läßt (s. bes. 140 Anm.).

Anm. 150. Vermächtnis Earl of Carlisle, 1895; aus Sammlung Duc de Gramont und d'Orleans (schon 1727). Von Cr.-Cav. 147 als das Original angesprochen; sie führen eine Reihe von Repliken an. Geiger, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXXIII (1912), 10/11, kennt elf Exemplare; zwei weitere — Vente Goldschmidt, Paris, 1898, datiert 1508 (Reinach, Rep. a 373) und Ven. Exhibition 1894/5, Nr. 168 — bei Borenius (Cr.-Cav. l. c.). Ferner New York, Metrop. Museum (Kat. 1926, Nr. 48), signiert und datiert 1511. Einzelne Exemplare zeigen links einen bartlosen Mann. — M. E. (Spätwerke 16 ff.) etwa 1502/3 entstanden (vgl. Hohepriester mit Hieronymus S. 148). Berenson, Ven. painting 129, wenige Jahre später als das folgende, das er um 1500 datiert.

Anm. 151. Vom Kardinal Rezzonico an Canova vermacht, später bei dessen Bruder, Bischof C., dann Conte Pourtalès, Paris (versteigert Paris, 1865), Sammlung Salamanca (versteigert 1868) und Marquis de la Ganay. Lange nur bekannt im Stich von Gaillard (Gaz. B. Arts XVIII [1865], 12). Ausgestellt R. Academy 1910. Berenson, Ven. painting 123 ff. „only a studio painting". Vorsichtig Cr.-Cav. 156 Anm. Die Hauptgruppe besonders häufig kopiert, z. T. variiert. S. die von mir aufgestellte Liste Rep. f. Kunstw. XX (1897), 301, wesentlich vermehrt von Berenson l. c. Die anbetende Heilige (vgl. die Madonna S. 149) auch auf der Replik in Stuttgart Nr. 428, (variiert) bei Catena, Glasgow (Venturi, fig. 349) und Previtali, Berlin, Nr. 39 (wo auch Paulus kopiert ist). Die frontal gesehene Heilige kopiert von Catena, Sammlg. Mond (Kat. Richter 112) und Budapest, Nr. 102 (Venturi, fig. 356); vgl. ferner die Heilige links von der Madonna S. 153.

Anm. 152. Aus Galerie Giovanelli, Venedig, vor wenigen Jahren in den Besitz der Akademie gelangt. Nach Cr.-Cav. 278 mit seltsamer Verkennung die Ausführung von Previtali. Die Verwendung des Täufers auf dem 1504 datierten Bild von Previtali in London gibt den terminus ante quem für dieses Bild. Vgl. Spätwerke 15/6. Die linke Hand der Madonna mit dem abgespreizten Daumen sehr ähnlich auf der Madonna Northbrook (S. 157) sowie auf dem S. Zaccaria-Altar.

Anm. 153. Aus der Sammlung R. H. Benson, London, früher Sammlg. Wynn Ellis und Graham. Wenige Bilder sind so falsch beurteilt worden wie dieses, seit Morelli (Gal. Berlin 89) es Bissolo zugeschrieben hatte. Der ehem. Besitzer hat im Katalog seiner Sammlung — London 1914, Nr. 74 — auf die Beziehungen zu der Taufe Christi (S. 145) und dem S. Zaccaria-Altar hingewiesen. Berenson, Ven. painting 135, datiert „wahrscheinlich nicht vor 1512". Vgl. Spätwerke 21/2. Die nahe Beziehung zu dem Morgan-Bild (S. 151) sowie zu Frühwerken Catenas (Budapest Nr. 102, Glasgow und Dr. Mond, London), wo die jugendliche Heilige links (etwas verändert) vorkommt, machen Annahme früherer Entstehung notwendig.

Anm. 154. Publiziert Arundel Club, 1911, Nr. 4, als Lotto; im Burlington F. A. Club 1914 ausgestellt (Katalog Nr. 44) als „Venetian school c. 1510". Soweit ich sehe, nirgends beachtet. Im Charakter der hl. Lucia des vorhergehenden Bildes verwandt, die Hand identisch der der Madonna dort. Echt bellinesk das Stückchen Landschaft und die Wolkenbildung. Aus der Literatur weiß man von Frauenbildnissen G. B.s, von denen keines bisher nachgewiesen ist.

Anm. 155. Aus der Kirche degli Angeli in Murano, von Ridolfi 70, als Werk G. B.s gerühmt. Seit Boschini gewöhnlich Basaiti zugeschrieben, so auch bei Cr.-Cav. 272. Vgl. dagegen Spätwerke 14 ff. Der hl. Ludwig (in der Mitte) annähernd genau von G. B. auf dem Altar in S. Crisostomo (S. 170) wieder verwendet. Venturi 588 (ebenso für die Mehrzahl dieser Bilder) „Anonimo belliniano".

Anm. 156. Bei Cr.-Cav. 191, Anm. richtig als Spätwerk. Seit Morelli dem Bissolo zugeschrieben. Für G. B. trat Cantalamessa, Boll. d'Arte VIII (1914), 105, ein. Vgl. Spätwerke passim. Das Kind (im Gegensinn) ziemlich getreu in dem Altarbild (S. 161) verwendet, wo auch die linke Hand der Madonna wiederkehrt.

Anm. 157. Von Waagen (Treasures II, 178) in der Sammlung Th. Baring erwähnt, bis vor kurzem dort verblieben (Earl of Northbrook). Vermutlich das in Recueil de gravures . . . par M. Lebrun, Paris 1809, Nr. 16 (im Gegensinn) gestochene Bild, danach „aus einer alten Galerie in Venedig". Cr.-Cav. 185 Anm. weisen Kopien in der Galerie Czernin, Wien, und Ajata, Crespano, nach. Signierte Kopien von Rocco Marconi, Straßburg, Kat. 1909, Nr. 221 (Lit.), und in Breslau, Nr. 187 (Berenson, Study I, 126); die Gruppe benutzt von Vincenzo di Treviso, Galerie Giovanelli, Venedig, und von Bissolo (?) auf einem Bild der Redentore-Kirche ebendort.

Anm. 158. Aus S. Maria in Trastevere, Rom, nicht, wie ich nach L'Arte XIV (1911), 480 annahm, bei einem Brande zugrunde gegangen, doch schwer beschädigt. Ein zweites etwa gleichwertiges Exemplar war früher bei Ch. Loeser, Florenz (jetzt Sir J. Duveen, New York). Vgl. die rechte Hand Mariens mit der Madonna ehem. Northbrook (S. 157).

Anm. 159. Lange in der Sammlung R. H. Benson, London; aus Sammlung Monson. Eines der Hauptstücke der Basaiti-Theorie (s. die Lit.-Angabe im Kat. der Sammlg. Benson, Nr. 73). Berenson, Ven. painting 238, versucht wenigstens einen Teil des Bildes für Basaiti zu retten und bezweifelt die Richtigkeit des Datums.

Anm. 160. Erwähnt von Vasari 162 und Ridolf 70 („tenuta delle più belle e delicate dell' Autore"). Noch heute auf dem zweiten Altar links vom Eingang, nach Vasari dem hl. Hieronymus geweiht. Die Einfassung des Altares ist als Bestandteil der Architektur im Bild gedacht. Cr.-Cav. 171 ff. (hier die Angabe, daß das Bild in Paris, wo es bis 1815 dem Musée Napoléon angehörte, von Holz auf Leinwand übertragen worden ist). Die vier Heiligen sind: Petrus, Katharina, Lucia, Hieronymus. Die Madonnengruppe ist häufig kopiert worden, besonders von Bissolo (Venturi, fig. 363 und 365; auch London, Nat. Gall. Nr. 3915). Mit dem Thron kopiert von D. Mancini 1511 in Lendinara (Venturi IX, P. III., fig. 319).

Anm. 161. In der R. Academy 1895 ausgestellt, damals im Besitz des Earl of Ashburnham (vgl. Rep. f. Kunstw. XVIII [1895], 231). Von Ridolfi 72 in der Sammlung Muselli in Verona beschrieben, später bei den Conti Sereghi ebendort. Die Flügel, welche das Bild verschlossen, mit Franziskus und Vincenz Ferrer, sind verschollen. Eine geringe alte Kopie in Stuttgart Nr. 432.

Anm. 162. Von Ridolfi 72 in Casa Loredana di S. Stefano beschrieben. Nach Angabe von C. Justi (Meyers Kstl.-Lexik. III, 420) im Privatbesitz in Malorca, dann bei einem Bischof in Bajadoz. Zuletzt Sammlg. Spiridon, Paris (Versteig. Cassirer-Helbing, Berlin, 1929, Nr. 4). Von den dargestellten Verwandten des Dogen ist bisher nur der erste rechts als dessen Sohn Bernardo Loredano festgestellt. — Vgl. E. Tietze-Conrat, Belvedere VIII (1929), 106.

Anm. 163. Vielleicht schon im Besitz Karls I. als Prinzen von Wales (Law, Gall. Hamptoncourt, Nr. 117). Cr.-Cav. 180 geben wegen Erhaltung kein bestimmtes Urteil ab. Später meist Bissolo zugeschrieben. Charakteristisches Beispiel von G. B. als Porträtist in seiner Spät-

zeit. Farbig reproduziert Apollo VII (1928), Titelbild (mit Text von L. Cust). Eine alte Wiederholung im engl. Kunsthandel (Catalogue Daily Telegraph Exhibition 1928, 24).

Anm. 164. Von König Wilhelm I. 1864 als G. B. der Galerie geschenkt; vor einigen Jahren von der Verwaltung abgegeben und seitdem im Handel. Von mehreren Forschern (s. Kat. von Lange 1907, Nr. 513) dem Barbari, von anderen Catena zugeschrieben. — Berenson, Lotto 290, A. Vivarini, mit den Bildnissen ehem. Ctsse. de Béarn und Misses Cohen (S. 71 und 121 r.) zusammengestellt. Für G. B. Hadeln, Burl. Mag. LI (1927), 4 ff.

Anm. 165. Veröffentlicht im Catal. rais. de la Coll. Martin Le Roy, P. V. (von P. Leprieur und A. Pératé), Paris 1909, Nr. 13, als Basaiti (so auch bei Reinach, Rép. d. 689). Der Verwandtschaft mit den Bildnissen des vorhergehenden Bildes nach etwa in dieser Zeit entstanden. Von diesem Bild aus gewinnt die Vermutung, daß das Doppelbildnis der Berliner Galerie (Schule des G. B. Nr. 12), das leider vor einigen Jahren fortgegeben wurde, ebenfalls ein Spätwerk von G. B. ist, an Wahrscheinlichkeit.

Anm. 166. Im Testament des Jacomo Dolfin vom 7. II. 1506 als in Arbeit befindlich erwähnt (Hadeln in Archiv. Beitr. a. d. Nachlaß Ludwigs, 1911, 89/90). Ridolfi 70, Cr.-Cav. 181, Venturi 366. Die Figur des Stifters im 16. Jahrhundert verändert. Die Mittelgruppe in ihrer Anlage und das Kind getreu dem Murano-Altar von 1488 nachgebildet. Kopien von Girol. Santacroce in Rovigo, von Francesco Rizzo (Fiocco) in der Akademie in Bergamo (hier der Kopf der Maria nach rechts einer Stifterin zugewendet) und von Bonifazio (Werkstatt) im Museum, Padua; die Madonna und Kind allein in amerikanischem Privatbesitz (Berenson, Ven. painting fig. 54). Gerade die Kopien 1 und 2 verbieten es, mit Fiocco (L'Arte XIX [1916], 187) das Bild in der Ausführung dem Santa Croce zuzuschreiben.

Anm. 167. Aus Casa Mocenigo di S. Priuli, dann Duchesse de Berry, Palazzo Vendramin. Versteigert Wien, Mai 1868. Später im Besitz der Familie Bourbon in Schloß Frohsdorf und Paris. Von Cr.-Cav. 181 als völlig übermalt bezeichnet (Abb. im alten Zustand in Spätwerke T. VIII); nach Reinigung publ. von W. Heyl, Pantheon IV (1929), 140, und W. R. Valentiner, Das unbekannte Meisterwerk I, 1930, Nr. 17. Mir im Original nicht bekannt.

Anm. 168. Aus der Sammlung eines Nuntius in Venedig 1770, dann bei Mr. Strange (der es vermutlich nach England gebracht hat). Sammlung Duke of Hamilton, versteigert London 1882, Nr. 395; später Sir M. Shaw-Stewart (Venet. Exhibit. 1894/5, Nr. 146). Versteigert London, Sotheby, Dez. 1927. Das Bild ging stets unter dem Namen des Cima; vereinzelt Basaiti zugeschrieben. Der Zusammenhang namentlich mit folgenden in der Landschaft evident. — Eine alte Kopie in der Cà d'oro, Venedig.

Anm. 169. 1806 erworben, zuvor in der Galerie Sannazzari, Mailand. Cr.-Cav. 181, weitere Lit. im Kat. von Malaguzzi-Valeri (1908), Nr. 215. Die Madonnengruppe auf einem Bild bei Conte Prinetti, Rom, mit Petrus und Paulus wiederholt.

Anm. 170. Die Kapelle von Giovanni Diletti im Testament vom 13. VII. 1494 gestiftet (Paoletti, Architettura II, 179; ders. Scuola Gr. di S. Marco 151). Das Jahr 1513 bedeutet also nur die Vollendung. Ridolfi 70; Cr.-Cav. 182. Der hl. Ludwig vom Murano-Altar (S. 155) übernommen.

Anm. 171. Publ. von Hadeln, Zschr. f. b. Kunst, N. F., XXXIII (1922), 112 ff. H. weist in der Stadtansicht Vicenza nach, datiert etwa 1501/2 (Zeit des Vicenza-Altares). Wichtig als letzte von G. B. bekannte Fassung dieses Gegenstandes. Berenson, Ven. painting 236, „studio version".

Anm. 172. Aus Samml. Eastlake 1870, zuvor bei Maler Natale Schiavone, Venedig. Waagen, Treasures IV, 124. Cr.-Cav 178. Von Berenson, Ven. painting 136, etwa 1504 datiert; der Hinweis auf Lottos Bild in Bridgewater House erscheint nicht zwingend. — Über eine in Einzelheiten abweichende Replik bei Lord Lee of Fareham — vgl. Kat. der Samml. von Borenius I, 1923, Nr. 11, und Kat. d. Exhib. Ital. Art 1930, Nr. 406 (Lit.). Ich halte auch diese für ein Original von G. B.

Anm. 173. Gemalt für Alfonso I. d'Este von Ferrara; Schlußzahlung an G. B. am 13. 11. 1514. 1598 von Kardinal Pietro Aldobrandini nach Rom überführt. Aus Palazzo Aldobrandini

vom Maler Camuccini, Rom, erworben, dessen Sammlung der Duke of Northumberland 1856 kaufte (Waagen, Treasures IV/465). Aus Alnwick Castle vor einem Jahrzehnt nach Amerika verkauft. Von Vasari VII, 433 eingehend gewürdigt. Cr.-Cav. 188. Kopie von Poussin in der Galerie in Edinburg. In der Landschaft links ist Tizians Hand deutlich erkennbar.

Anm. 174. Lange bei R. H. Benson, London, aus Sammlung Leyland (Katalog Benson, Nr. 75, Lit.); stets in Beziehung gesetzt zu einer Figur links auf dem Götterfest. Eine Replik, Caroto oder Giolfino zugeschrieben, aus Samml. Frl. Hertz im Palazzo Venezia, Rom (J. P. Richter, Collezione Hertz, 1928, Nr. 23). Ridolfi II, 201 erwähnt in Casa B. Dafino: „un Bachetto con vaso in mano di Giorgione", offenbar eines dieser Bilder.

Anm. 175. Publiziert von Venturi, L'Arte XXIX (1926) 68 ff., damals im Londoner Kunsthandel. Sonst m. W. nicht erwähnt. Offenbar in engem Zusammenhang mit dem Götterfest entstanden, für die Landschaft vgl. auch S. 172.

Anm. 176. Aus Samml. Leopold Wilhelm, Inventar von 1659, Nr. 251. Cr.-Cav. 190. Morelli (Gall. Borghese 347): Bissolo. Vgl. Spätwerke, 21 ff. Der Typus der Frau stimmt auffallend mit der „Madonna auf der Wiese" (S. 149) überein. Ein zweites Exemplar früher F. Murray (Ausstellung R. Academy 1907, Verst.-Kat. Paris, G. Petit, 1914, Nr. 2) bei Conte Contini-Bonacossi, Rom, ist nach seinem strengen Charakter vielleicht die ältere Fassung. Sie ist von dem Wiener Bild nur unwesentlich verschieden (es fehlt das Gefäß — vgl. dafür Ludwig, Venez. Hausrat 271 — und das Blatt mit Inschrift).

Anm. 177. Aus Samml. Soulages ausgest. Manchester 1857. Seit 1865 Eigentum des South Kensington Museums. In der Galerie Gentile B. zugeschrieben. Im Stil dem Dogen Loredano verwandt, m. E. großartiges Werk der Spätzeit. Nach Inschrift Bildnis des Fra Teodoro von Urbino.

Anm. 178. Erworben 1870, früher Samml. Picenardi bei Cremona. Die Signatur zwar etwas abweichend in der Form, doch einwandfrei (s. Spätwerke 20). Ich halte es für ein von Gentile begonnenes, von Giovanni später vollendetes Bild, dem vorhergehenden vielfach verwandt. Morelli, Gall. Berlin 14, und Frizzoni, Art. ital. d. Rinascim. 1891, 314: Gentile B.

Anm. 179. Von Cr.-Cav. 187, Anm., unter den „namenlosen" Werken als Fälschung abgetan (mit irriger Angabe des Datums: 1506 statt 1516). M. E. ein schwer beschädigtes, aber echtes Werk, das späteste, das erhalten ist. Mindestens hat es ein solches Werk von G. B. gegeben. Ein ebenso datiertes zweites Exemplar, Venedig, Gall. Querini-Stampalia (alte Nr. 57), ein weiteres bei Cr.-Cav. l. c. früher in Crespano. Die Madonnengruppe allein war 1927 in Paris (dann Auktion Fischer, Luzern). Dieses Vorkommen verschiedener gleichsignierter Exemplare beweist, daß ein Original dieser Komposition von 1516 existiert haben muß.

ANHANG

Anm. 183. Zusammen mit Tizians Petrus Martyr in der Nacht des 16. August 1867 verbrannt. Hier nach Stich von Zanetti wiedergegeben, sonst meist nach elender Kopie in Farben (reprod. b. Cr.-Cav. 154, u. Künstlerfamilie, Abb. 66). Nach beiden ist es schwer, sich ein Urteil zu bilden. Cr.-Cav. datieren „kurz nach 1472" sicher zu früh. G. B. kann es kaum vor etwa 1480 gemacht haben. Es leitet zu den großen Altarbildern der achtziger Jahre über (ähnlich Fry 32). Gerühmt von Vasari 155, Ridolfi 64.

Anm. 184. Bereits von Vasari 164, bei Giorgio Cornaro erwähnt; im Besitz derselben Familie noch bei Ridolfi 72. Nach dem hier wiedergegebenen Stich von P. Monaco war es damals (18. Jahrhundert) im Besitz des Conte Ant. Ma. Zanetti. Nach Angabe Zanottos bei Cr.-Cav. 184 Anm. im Palais Razumowski in Wien verbrannt. Es war (nach Stich) datiert 1490. Weitere Kopien bei Berenson, Ven. painting 119 ff.; Geiger, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXXIII (1912) 129.

Anm. 185. Bereits von Sansovino (1581) als „una delle cose eccellenti" von G. B. erwähnt (ediz. 1664, 121), ebenso Ridolfi 71. Die Zuschreibung von Cr.-Cav. 207 an Carpaccio befriedigt nicht, eher die auf Morelli zurückgehende Zuschreibung an B. Diana (so auch Berenson,

Ven. painting 120). Hier wiedergegeben, weil das Bild trotz aller Abweichungen von B.s verlorenem Original die bessere Vorstellung gibt, als die unbedeutenden Kopien.

Anm. 186. Aus der Kapelle des hl. Kreuzes in S. Michele in Murano, Stiftung des Piero Priuli, nach dessen Testament von 1491 noch nicht begonnen, erst nach 1495 in Angriff genommen (s. Ludwig, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXIV [1903] 142). 1831 aus dem Kunsthandel erworben (Klapheck, Kunstsamml. Düsseldorf 1928, 26). In der Hauptsache Werkstattbild. nach 1500 entstanden.

Anm. 187. Von Boschini (S. Marco 73) und Ridolfi 71, im Dogenpalast, Procuratia di ultra, beschrieben . 1828 in Galerie Wendelstadt, Frankfurt. Der damals gefertigte Stich (repr. Spätwerke, T. XXII) hat die heute fehlende Inschrift und Datum 1510 bewahrt. Berenson, Ven. painting 136 ff. Wesentlich Werkstattarbeit.

Anm. 188. Am 4. Juli 1515 übernahm G. B. den Auftrag auf dieses Bild von der Scuola Grande di San Marco; es ist 1526 von seinem Schüler Vittore Belliniano vollendet worden. Zweifelhaft, ob von G. B. auch nur der Entwurf herrührt. Lange in der Wiener Akademie, 1919 zurück nach Venedig.

Anm. 189. Über die zahlreichen Repliken dieser Komposition vgl. Cr.-Cav. 148 und Geiger, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXXIII (1912) 11 ff. Von den mir bekannten Exemplaren steht das der Wiener Galerie qualitativ an erster Stelle und ist möglicherweise das Original (so schon Cr.-Cav. l. c. und Katalog 1928, Nr. 15). Das hier reproduzierte Exemplar gibt die originale Form der Komposition getreu wieder; die Gestalt links hinter Maria ist auf manchen Exemplaren verändert. Signierte Kopien von Bissolo, Venedig Nr. 93, von Vincenzo da Treviso in Padua und im Museo Civico, Venedig (vgl. Terey, Kst. Chr. 1914/5, Nr. 43, 554 ff.). Die Mittelgruppe allein, Kopie des Bartol. Veneto, im Museum in Belluno (Hadeln, Cicerone II, 1910, 635/6), ein weiteres Exemplar in Mailand, Privatbesitz. Das Kind benutzt von Ant. Solario, Samml. Walters (Berenson, Ven. painting, fig. 23). Das Original muß in den späten achtziger Jahren entstanden sein. Vgl. die Pietà der Uffizien, S. 100.

Anm. 190. Geringe Kopie einer häufig vorkommenden Komposition, deren Original um 1490 entstanden sein muß. Von anderen Exemplaren, die meist das Schema variieren, nenne ich 1. Gall. Borromeo mit zwei Heiligen und Stifter; 2. Bissolo, Samml. Bordonaro (Reinach, Rep. c. 471); 3. ehem. Gal. Leuchtenberg (s. Spätwerke T. II b); 4. P. de Ingannatis, Berlin Nr. 41. Etwas entfernter, aber immer noch erkennbar, die bellineske Madonna in S. Trovaso, Venedig, Bissolo, Gal. Leipzig (Venturi fig. 364) und Samml. P. Bosch (Reinach, Rep. c 273).

Anm. 191. Von dieser Komposition sind mir etwa 14 Exemplare bekannt, einige zusammengestellt von Venturi, L'Arte II (1899) 432 ff. Zwei Kopien signiert von Bartolomeo Veneto, von 1502 (jetzt Venedig, Conte Donà delle Rose) und von 1505 in Bergamo, Akademie. Mehrfach wiederholt von Bissolo, Venedig, Akademie Nr. 92 (das hier reproduzierte Bild) und 93, London, Nat. Gall. Nr. 3083 (Venturi fig. 362). Vgl. auch Berenson, Kat. Johnson I, Nr. 183. Das Original muß zeitlich der Madonna auf der Wiese (S. 149) ganz nahe stehen.

Anm. 192. Variante der Madonna ehem. Moll (S. 111). Ein zweites Exemplar ebenfalls von A. de Saliba in der Sammlung Davis, New York (Berenson, Rass. d'Arte XIII [1913] 58, und Berenson, Ven. painting 42; er datiert „etwa 1487"). Weitere Exemplare (Madonna etwas verändert mit zwei Engeln rechts und links) Padua, Museum, Nr. 448. Vgl. ferner Boll. d'Arte V (1925/6) 220 (Prozessionsbild in Sizilien). Die Madonna allein (Kind anderer Typus) im Landesmuseum, Brünn (publ. von Suida, Belvedere XIII [1929] 255). Ein Nachklang der Komposition bei Garofalo: Venturi, IX, IV, fig. 240. Ein etwas anderer Typus ist durch eine Komposition repräsentiert, von der Exemplare in Budapest, Nr. 94, Klosterneuburg (Reinach, Rep. c 149) und in der Samml. Graf Lanckoronski, Wien, vorkommen.

Anm. 193. Von diesem Typus ist mir nur ein weiteres Exemplar bekannt (Cat. Sedelmeyer, 3me vente, Paris 1907, Nr. 112, wesentlich geringer). Der Katalog Glasgow (Nr. 332) erinnert an das Louvrebild, noch näher stehen die in Stuttgart und Gall. Barberini (S. 110).

Anm. 194. Variante der Madonna Pourtalès (S. 151). Dies Exemplar, das in Berensons Liste fehlt, weicht von allen mir bekannten in der Anordnung von Kopftuch (die Haare sichtbar) und

Mantel der Madonna ab. Auch farbig sehr eigenartig. Möglicherweise gab es eine zweite Fassung von G. B., späteren Datums, von der dies eine ausgezeichnete Wiederholung ist. Von R. Longhi als Original angesprochen (Vita artistica II [1927], 134).

Anm. 195. Im Katalog Doughty House I, Nr. 149, als Rondinelli. Berenson, Ven. painting 89: studio version einer Variante der Madonna des Metropolitan Museums (S. 118). Der Zusammenhang besteht, ist aber lose. Das Bild G. B. nahe, aber kaum ganz eigenhändig.

Anm. 196. Versteigerung Jakob von Hirsch, Köln, Lempertz, September 1878 (Kst. Chron. XIV [1878] 21. Nov., 93). Das gleiche Bild auf einer Versteigerung Paris, G. Petit, Jan. 1909. Im Wesentlichen der Typus der Madonna Crespi (S. 44), in etwas späterer Fassung. Möglicherweise Original (mir nur in dieser Reproduktion bekannt).

Anm. 197. Publiziert von G. Fogolari (Rass. d'Arte XX [1920] 121, als „copia di una Madonna di G. B. (sconosciuta)". Mir nur aus dieser Reproduktion bekannt. Wenn Kopie, so gibt sie ein herrliches Original getreu wieder, aus einer Zeit, wo der Einfluß Antonellos auf G. B. stark wirksam war (gegen 1480).

Die Aufnahmen stammen von:
Fratelli Alinari, Florenz: S. 5, 19, 23, 28, 34, 38, 43, 48, 61, 75, 88, 92, 136, 142, 145, 152, 166; Anderson, Rom: Titelbild, S. 7, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 32, 33, 36, 41, 42, 44, 47, 49—53, 55, 58, 64, 65, 73, 76, 77, 78, 80, 85, 86, 87, 91, 93, 94, 95, 100, 101, 102, 104, 106, 115, 120, 124, 130, 138, 144, 146, 147, 149, 155, 156, 160, 170, 172, 177, 178, 185, 191, 194; Braun, Clément & Cie.: S. 45, 121; G. Brogi, Florenz: S. 26, 31; J. E. Bulloz, Paris: S. 135, 192; Cipriani, Florenz: S. 25; Cooper, London: S. 107; Henry Dixon & Son, London: S. 112, 159; Filippi, Venedig: S. 10, 45, 171; Goetz, Luzern: S. 189; F. Hanfstaengl, München: S. 98; Fotografia Dell'Istituto Italiano D'Arti Grafiche, Bergamo: S. 53 bis 54, 135; Marcozzi, Mailand: S. 27, 59, 105, 169; National Gallery, London: S. 20, 40, 56, 68, 83, 121 r., 122 l., 129, 150; Montabone, Mailand: S. 4, 63; Gabinetto Fotografico del Museo Civico, Padua: S. 179; Reali, Florenz: S. 79, 118; A. Seelley, London: S. 175; Thomas, Barcelona: S. 97. Die übrigen sind Aufnahmen von Besitzern oder unbekannten Ursprungs.

Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde

Seite

Agram (Zagreb)
Galerie
Zwei Heilige 81

Baltimore
Henry Walters
Altarbild 187

Bari
Pinacoteca provinciale
Hl. Petrus Martyr..... 80

Bergamo
Akademie
Pietà 23
Madonna und Kind 38
Madonna und Kind (Samml. Morelli) 59
Madonna und Kind (Samml. Morelli) 59
Männliches Bildnis 135

Berlin
Kaiser-Friedrich-Museum
Auferstehung Christi 67
Pietà mit zwei Engeln 74
Madonna und Kind 79
Pietà mit Maria und Johannes 98
Madonna und Kind 125
Männliches Bildnis (Samml. Simon) . 132
Altarbild 148
Christus in Emmaus (Kopie)..... 184

Boston
Fenway Court
Madonna und Kind (ehem. Sigmaringen) 30

Seite

Cambridge (Mass.)
Fogg Art Museum
Madonna und Kind (ehem. Samml. Crespi) 44

Chicago
J. R. Thompson
Madonna mit zwei Heiligen 103

Cornbury
Vernon Watney
Altarbild 161

Cordenons
Casa Galvani
Madonna und Kind 45

Detroit
Institute of Arts
Madonna und Kind (ehem. Samml. Bourbon) 167

Ralph H. Booth
Madonna und Kind 113

Mrs. Julius H. Haass
Madonna mit hl. Hieronymus 1

Dresden
Staatl. Gemäldegalerie
Pietà mit Maria 34

Düsseldorf
Staatl. Kunstakademie
Altarbild 186

Seite

Eastnor Castle
Lord Somers
Weibliches Bildnis 154

Eindhoven (Holland)
A. F. Philips
Madonna und Kind 16

Englewood (New Yersey)
D. F. Platt
Madonna und Kind 46
Männliches Bildnis 137

Florenz
Galleria degli Uffizi
Christliche Allegorie 88
Beweinung Christi 100
Männliches Bildnis 136

Palazzo Corsini
Christus am Kreuz 26

Dr. R. Ergas
Hl. Dominikus 3

Frankfurt a. M.
Städelsches Kunstinstitut
Madonna mit zwei Heiligen 119

Glasgow
Corporation Galleries
Madonna und Kind (Kopie) 193

Haag
Dr. Keßler
Madonna und Kind 17

Hamptoncourt
Royal Gallery
Männliches Bildnis 163

Liverpool
Walker Art Gallery
Männliches Bildnis 136

London
National Gallery
Christus am Ölberg 20
Christus als Schmerzensmann 21
Pietà mit Engeln (Samml. Mond) 40

Seite

London (Fortsetzung)
National Gallery
Madonna das Kind anbetend 56
Madonna mit dem Dogen Vendramin 68
Hl. Hieronymus 83
Männliches Bildnis 121
Bildnis eines Knaben 122
Madonna mit dem Granatapfel 124
Madonna und Kind (Samml. Mond).. 129
Bildnis des Dogen Loredano 144
Madonna auf der Wiese 149
Die Beschneidung Christi 150
Der Tod des hl. Petrus Martyr 172
Fra Teodoro als hl. Dominikus 177
Hl. Petrus Martyr 178

Th. Agnew & Sons
Pietà 96

(ehemals) R. H. Benson
Der Bacchusknabe 174

(ehemals) Lady Carnarvon
Männliches Bildnis 139

Earl of Harewood
Madonna und Kind 39
Madonna und Kind mit Stifter 112

(ehemals) Sir G. Holford
Bildnis eines Knaben 122

(ehemals) Ch. F. Murray
Bildnis eines Jünglings als hl. Sebastian 121

Dr. Mond
Madonna und Kind 45

Marquess of Northampton
Madonna und Kind 107

(ehemals) A. L. Nicholson
Hl. Dominikus 143

Madrid
Museo del Prado
Madonna mit zwei heil. Frauen 87

Academia San Fernando
Christus 101

Seite

Mailand

R. Pinacoteca di Brera
Pietà mit Maria und Johannes 27
Madonna und Kind 63
Madonna und Kind 169

Museo Poldi-Pezzoli
Pietà 4

Barone Bagatti-Valsecchi
Hl. Justina 35

Principe Trivulzio
Madonna und Kind 41

München

J. Boehler
Darbringung im Tempel (Kopie) ... 189

M. von Nemes
Der Doge Loredano mit vier Räten .. 162

Murano (bei Venedig)

S. Pietro Martire
Altarbild mit dem Dogen Barbarigo . 106
Himmelfahrt Maria 155

Neapel

R. Pinacoteca
Verklärung Christi 66
Männliches Bildnis 73

Newport (Rhode Island)

Theodore M. Davis
Madonna und Kind 14

New York

Metropolitan Museum
Madonna und Kind 118

Julius S. Bache
Bildnis eines Jünglings 70
Madonna mit Heiligen (Samml. Benson) 153
Madonna und Kind 168

Mrs. Nicholas Brady
Madonna und Kind (ehem. Oldenburg) 128

Seite

New York (Fortsetzung)

Sir Joseph Duveen
Madonna und Kind 62
Männliches Bildnis (ehem. Comtesse de Béarn) 71
Männliches Bildnis (ehem. Lord Brownlow) 72
Madonna und Kind (ehem. Lord Northbrook) 157

† Henry Clay Frick
Hl. Franziskus in Landschaft 84

Col. Michael Friedsam
Madonna und Kind mit Stifter 117
Männliches Bildnis 134

Mrs. H. E. Huntington
Madonna und Kind 114

Philip Lehman
Madonna und Kind 29

Clarence H. Mackay
Hl. Hieronymus (ehem. Samml. Benson) 159

† J. P. Morgan
Madonna mit Heiligen und Stifter (ehem. Samml. Pourtalès) 151

William Salomon
Madonna und Kind 127

Percy S. Straus
Madonna und Kind 60

Mr. & Mrs. Timken
Männliches Bildnis 134

Grenville L. Winthrop
Madonna das Kind anbetend 57

Nivagaard (Dänemark)

† J. Hage
Männliches Bildnis 140

Padua

Museo Civico
Männliches Bildnis 133
Madonna mit Johannes d. Täufer ... 179

Seite

Paris

Musée National du Louvre

Christus als Schmerzensmann 22
Madonna mit Heiligen 108
Madonna mit Heiligen und Stifter (Samml. Schlichting) 116
Männliches Bildnis 142

Musée Jacquemart-André

Männliches Bildnis 135
Madonna und Kind (Kopie von Antonello de Saliba) 192

† Martin Le Roy

Männliches Bildnis als hl. Sebastian . 165

Pavia

Museo Civico

Madonna und Kind 18

Philadelphia

† John G. Johnson

Madonna und Kind 2

Joseph Widener

Götterfest 173
Orpheus 175

Pesaro

Pinacoteca (Pal. Ducale)

Christus am Kreuz 5
Altarbild ..... 48—54
Gottvater 147

Richmond

Sir Herbert Cook

Madonna und Kind (Werkstatt) 195

Rimini

Pinacoteca

Pietà mit Engeln 43

Rohoncz, Schloß (Burgenland)

Hl. Sebastian 90

Rom

Galerie Barberini

Madonna und Kind 110

Seite

Rom (Fortsetzung)

Galerie Borghese

Madonna und Kind 156
Madonna und Kind (Depot) 158

Galerie Doria Pamphili

Madonna mit Johannes d. Täufer 115

Kapitolinische Galerie

Männliches Bildnis 138

Vatikanische Galerie

Beweinung Christi 55

Conte A. Contini-Bonacossi

Christus am Kreuz 25
Bildnis des Jörg Fugger 69
Hl. Hieronymus 82

Barone M. A. Lazzaroni

Madonna und Kind 37

Rovigo

Pinacoteca de'Concordi

Madonna und Kind 61

Stuttgart

Staatsgemäldegalerie

Beweinung Christi 99
Madonna und Kind 109
Männliches Bildnis (verkauft) 164

Toledo

Kathedrale

Beweinung Christi..... ... 97

Toledo (Ohio)

John N. Willys

Madonna und Kind 131

Turin

R. Pinacoteca

Madonna und Kind 75

Venedig

a) *Kirchen*

S. Francesco della Vigna

Altarbild 166

Seite

Venedig (Fortsetzung)

S. Giovanni Crisostomo

Hl. Hieronymus mit zwei Heiligen ... 170

S. Giovanni e Paolo

Polyptychon ... 32/33
Altarbild (verbrannt) ... 183

Madonna dell' Orto

Madonna und Kind ... 78

S. Maria dei Frari

Triptychon ... 104

Thronende Madonna mit musizierenden Engeln ... Titelbild

S. Salvatore

Christus in Emmaus (Werkstatt) ... 185

S. Zaccaria

Thronende Madonna mit vier Heiligen 160

Scuola di S. Marco

Martyrium des hl. Markus ... 188

b) *Sammlungen*

Akademie

Vier Triptychen aus der Carità ... 6—13
Madonna das Kind anbetend ... 36
Madonna und Kind ... 76
Madonna und Kind ... 77
Altarbild (aus San Giobbe) ... 85
Madonna mit zwei heil. Frauen ... 86
Fünf Allegorien ... 91—95
Madonna und Kind ... 102
Madonna mit Paulus und Georg ... 120
Christus ... 123
Madonna und Kind mit Cherubim .. 130
Madonna mit zwei Heiligen (ehem. Giovanelli) ... 152
Madonna und Kind (Kopie von Bissolo) ... 191

Cà d'oro

Madonna und Kind ... 64
Madonna und Kind mit Stifter ... 194

Civico Museo Correr

Pietà mit Engeln ... 15
Verklärung Christi ... 19
Christus am Kreuz ... 24

Seite

Venedig (Fortsetzung)

Civico Museo Correr

Madonna und Kind (ehem. Frizzoni). 31
Madonna und Kind (Kopie von Duja) 190

Palazzo Ducale

Pietà mit Maria, Johannes und Heiligen ... 28

Pinacoteca Querini-Stampalia

Darbringung im Tempel ... 42
Madonna und Kind ... 65

c) *Privatbesitz*

Palazzo Giustiniani-Recanati

Madonna und Kind ... 197

Palazzo Michieldalle Colonne

Pietà ... 171

Verona

Pinacoteca Civica

Madonna das Kind anbetend ... 47
Madonna und Kind ... 58

Vicenza

Sta. Corona

Taufe Christi ... 145/146

Wien

Gemäldegalerie

Frau bei der Toilette ... 176

Ludwig Wittgenstein

Madonna das Kind anbetend (ehem. Moll) ... 111

Worcester (Mass.)

Theodore T. Ellis

Madonna und Kind ... 126

Würzburg

(ehem.) Jacob von Hirsch

Madonna und Kind ... 196

Ohne Ortsangabe

Amerikanischer Privatbesitz

Männliches Bildnis ... 141

Unbekannter Besitz

Hl. Sebastian ... 89

'53

Gift of Carnegie Corporation

Ref.
G 759
G

14561